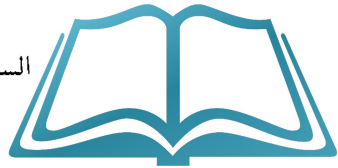


إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي

فصلية محكمة، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر

شتاء ١٣٩٢ ش / كانون الأول ٢٠١٣ م

ردمد ٦٥٧٣-٢٢٥١



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة -العدد الثانی عشر -شتاء ١٣٩٢ش/کانون الأول ٢٠١٣م
صص ٣٢ ـ ٩

العلم وأنواعه من وجهة نظر مولانا جلال‌الدين بلخی

مهدی محقق*
فاطمة حيدری**
شيوا حيدری***

الملخص

يعتبر العلم بمعنى المعرفة أو بمعنى الحكمة، من التعابير الهامة التی استعان بها مولانا جلال‌الدين شاعر القرن السابع الهجری؛ إذ يعتبر أنَّ العلم الأسمى هو الذی يهدی الإنسان ويرشده نحو الحقيقة بحيث يصل بين الظاهر والباطن، وبناءً على الحديث الشريف، يرى أنَّ الحكمة والعلم الباطن هما ضالة المؤمن ومرادف للمعرفة؛ أمَّا العلم الظاهر فهو مرادف للعقل كما يرى، مستعيناً بآية من القرآن الكريم، بأنَّ العلم الحقيقی هو العلم الذی ينتهی إلى اليقين. ويسمّی مولانا العلوم الظاهرية بالعلوم الحيوانية كما يعتبر العلوم الباطنية وحياً، حيث يعتقد بأنَّ العلوم المادية حجاب طريق السالک، لأنَّها تؤدّی إلى فرض الذات وتمنعه من بلوغ الكمال. فبناء على ما تقدّم، تسعى هذه المقالة إلى دراسة مختلف أنواع العلوم التی ذكرها مولانا جلال‌الدين الرومی فی مثنوی معنوی.

الكلمات الدليلية: مولوی، العلم، المعرفة، الحكمة.

*. أستاذ بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران.
**. أستاذة مشاركة بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران.
***. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران maj.dar2125@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٩ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٨

المقدمة

«إنَّ لفظة العلم تشير إلى المعرفة، واليقين، والإدراک، ويأتی عن طريق حفظ المكتشفات والمعلومات.» (دهخدا، ١٩٩٤م، ج١٠: مفردة العلم) ويعتبر العلم من وجهة نظر المعارف الطبيعية والعينية علماً بالظواهر العينية والطبيعية، وأمّا مصطلحات العقل، والوضوح، والمعرفة، والوعی، والبحث، والتدبير، والاستنباط، والاستدلال، والإدراک، والاختبار والتجربة فإنَّها تنتمی إلى مفهوم العلم. ولذلک فالعلم يعنی المعرفة العقلية — التجريبية للظواهر العينية. أمّا الفلاسفة فيرون بأنَّ العلم عبارة عن المعرفة ويطلقونه أحياناً على مبدأ انكشاف المعلوم. حظى العلم والمعرفة من حيث الماهية والوجود وكيفية الحصول باهتمام الفلاسفة من قديم الزمان؛ فقد اعتبر سقراط أنَّ العلم هو السبيل الوحيد للمعرفة وأقام له الكثير من الاعتبار كما رأى بأنَّ حقيقة العلم تتمثل بما يدركه العقل وأنَّ الأعمال الحسنة مبنية عليه؛ أمّا أفلاطون فقد اعتبر أنَّ العلم الحقيقی هو العلم بحقائق الأشياء. «ويرى بعض من العلماء المسلمين فی تفسير العلم وتقسيمه أنَّه مكوّن من نوعين: العلم المكتسب والعلم الممنوح من قبل الله تعالى لخواص عباده وبناءً على ذلک فقد قاموا بتقسيم العلوم إلى نوعين: العلوم الظاهرية التی تحصل عن طريق القراءة والتعلم، والعلم بأسرار السلوک والحقائق الروحية بين الله تعالى وأوليائه والتی لا يكتسبه لا ملاک مقرب ولا عبد من عباد الله، بل يوحی الله سبحانه وتعالى به مباشرة إلى روح العبد وقلبه وهو غير موجود فی القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة وسائر الكتب ولا يأتی عن طريق الدراسة والتعلم.» (الفاخوری، ١٩٩٤م: ٥٨٩) فالمؤمنون والذين أوتوا العلم يحظون بالدرجة السامية ذاتها: ﴿يَرفع الله الذين آمَنوا منكم والذين اُوتوا العِلم درجات﴾ (المجادلة: ١) ﴿قل هل يَستوی الذين يَعلمون والذين لايَعلمون﴾ (الزمر: ١١) ﴿إنَّما يَخشى الله مِن عِباده العُلماء﴾ (فاطر: ٢٨)

«وقد ذكرت مفردة العلم ٩٤ مرة فی القرآن الكريم أمّا مشتقاتها فقد جاءت مرات كثيرة.» (عبد الباقی، ١٩٩٥م: ٦٠٧-٦٠٨) «أشير فی القرآن الكريم أكثر من مائة وخمسين مرة إلى العلم والمعرفة وفضيلة العلماء.» (حلبی، ١٩٩٤م: ١٦٠) كما حثَّ رسول الله عليه الصلاة والسلام الناس على طلب العلم قائلاً: «اُطلبوا العلم ولو فی

الصین.» (هجویری، ۱۹۵۷م: ۱۱) کما قال علیه السلام: «طلب العلم فریضة علی کل مسلم.» (فروزان فر، ۲۰۰۸م: ۵٦۷) کما قال علیه السلام مبیناً أنواع العلم: «العلم علمان، علم فی القلب فذلک العلم النافع وعلم فی اللسان فذلک حجة الله علی العباد وقال العلم علمان، علم الأدیان وعلم الأبدان.» (کراجکی، ۲۳۹ق: ٤٤۹)

أما بالنسبة لماهیة العلم وأنواعه، فقد کان للعلماء المسلمین وجهات نظر متعددة: «اختلف العلماء حول ماهیة العلم، حیث یقول المتکلمون بأنَّ العلم کلام یبلغ المرء من خلاله معرفة الله تعالی والفقهاء فیقولون بأنَّ العلم فقه یبین الحلال من الحرام أمّا المتصوفون فیقولون بأنَّ العلم حالة من حالات القلب تهدی العبد إلی الله سبحانه وتعالی.» (الغزالی، ۲۰۱۰م: ۱۲٤) ویقول ناصر خسرو قبادیانی، الفیلسوف والمتکلم الإسلامی، حول فئات الناس بأنَّ العلماء هم أسمی فئة من فئات البشر[۱] ویری بأنَّ البحث عن العلم وبلوغه یقتضی معرفة ماهیته: «یجب أن یعرف المؤمن فی البدایة ما هو العلم لکی یعرفه ویسعی فی طلبه. من لا یعرف شیئاً فلن یبلغه، فالعلم إدراک الأشیاء والأشیاء والوجود تحته.» (ناصر خسرو، ۲۰۰۵م: ۲٦) وینتقد العارفون المسلمون الذین ارتووا من ینابیع القرآن الکریم والأحادیث الشریفة، العلمَ الظاهریَّ؛ لأنَّه یتطابق مع العقل ویجول فی عالم المادة: «من دون شک، ینتقد العارفون الأشخاصَ الذین یعتقدون بأنَّ الأبواب قد فتحت لهم وعثروا علی الحل لمشاکل العالم بأجمعه عبر التبحر والتخصص فی فرع من فروع العلوم الظاهریة.» (یثربی، ۱۹۸۹م: ۲۰۸) ویقیم العارفون اعتباراً کبیراً للعلم الحقیقی کما یعتبرون الجهل به بلاءً. یقول الشوشتری: «ما من بلاء یحل بالإنسان أعظم من الجهل.» (عطار، ۲۰۰٤م: ۳۵۱) ومن العلماء من یعتبر العلم أربعة أقسام: «علم بنی آدم، وعلم الملائکة، وعلم المخلوقات والموجودات، وعلم الله تعالی وهو العلم المکنون.» (الهمدانی، ۲۰۱۰م: ۵) ویری مؤلف مصباح الهدایة مستنداً إلی آیة النور: ﴿أنَّ العلم نور یمنحه الله لمن یشاء من عباده﴾ (النور: ۳۵) والعلم شیء یمتاز به الإنسان عن سائر المخلوقات لأنَّه أساس المعرفة: «المقصود بالعلم نور مقتبس

۱. دو مرد است مردم: توانا ودانا   جز این هرکه بینی به مردمش مشمر
(الناس نوعان قادر وحکیم)

عـن مشـكاة النبوة فی قلب العبـد يهتدی به إلی الله تعالی وهـذا العلم وصف خاص للإنسان وإدراكاته الحسية والعقلية خارجة عنه، والفرق بين العقل والعلم أن العقل نور فطری يميز الصلاح عن الطلاح، والخير عن الشـر وهو مشترک بين المؤمن والكافر أمّا العلم فهو خاص بالمؤمنين.» (عز الدين كاشانی، ۱۹۹۳م: ۵۶-۵۷)

«ويقسـم العلم من حيث الإطلاق والتحديد إلی نوعين: علم الخالق وعلم المخلوق؛ فعلـم الله الخالق لا ينتهی مطلقاً ولا يزول، أمّا علم الإنسـان المخلوق فهو زائل: علمه صفته وبه قائم وليس لصفته نهاية وعلمنا صفتنا وبنا قائم وصفاتنا محدودة.» (هجويری، ۱۹۵۷م: ۱۱۳) وقد أشـار ابن عربی فی اختلاف العلم والمعرفة إلی هذا التقسيم قائلاً: «المعرفة خاصة بالوحدانية وهی أشرف صفات الواحد الأحد. أمّا العلم فتارة يعود إلی الوحدانيـة وطوراً إلی غيرها.» (ابن عربی، ۲۰۰۲م: ۶۳۶) كما يری عين القضاة «بأنَّ المعرفة فی الدنيا بذرة لقاء الله تعالی فی الآخرة.» (عين القضاة، ۲۰۱۰م: ۵۶)

العلم وأنواعه من وجهة نظر مولانا جلال‌الدين الرومی

درس جلال‌الدين الرومی العلم من وجهات نظر مختلفة، ولم يخالف المعرفة الظاهرية التی عبر عنها العارفون بالعلم ولكنَّه اعتبر أنَّ بلوغها يسـتدعی تهذيب الأخلاق، كما رجـح البصيرة علی المعرفة: «قال مرة لفقيـه جاء ليؤدی الاختبار: ابق بعد ذلک عالماً وابدأ سـعيک لكی تصبح بصـيراً.» (زرين كوب، ۲۰۰۵م: ۳۲۹) ويعتبر أنَّ الإنسـان الكامل هو من تحرر من قيد الجسـد وصقل الروح وبلغ هذا النوع من العلم، كما يری بأنَّه يجب تعلم العلم الذی لا حاجة بنا لتركه:

پس چرا علمی بياموزی بمرد كش ببايد سينه را زآن پاک كرد؟

(مولوی، ۲۰۰۶م: ۱۱۲۶/۳)

- فلماذا تتعلم العلم الذی ستتخلی عنه فيما بعد.

ويعتـبر مولانا أنَّ العلم الحقيقی يتمتع به أنبياء الله وأولياؤه وهو يحصل عبر المعرفة التی تنجم عن الوحی، والكشـف، والشهود، والمكاشـفة والتی تختلف عن المعرفة التی تحصل عبر العقل. إنَّ العلم يترافق مع شـهود المعرفة، وبدونه لا يمكن اختيار السـبيل

الحقيقی للحياة وبلوغ الكمال، وهو العلم المناسب لمن يبتغی الكمال حيث يرشده إلی معرفة ذاته:

جان جمله علمها این ست، این كه بدانی من كی ام در یوم دین[۱]

(المصدر نفسه: ۲۶۵۵/۳)

- إنَّ جوهر هذه العلوم وغايتها تتمثل فی معرفتك لی يوم الدين.

وقيل فی الفرق بين العلم والمعرفة: «العلم ناتج عن العقل والفكر، أمّا المعرفة فهی ناتجة عن البصيرة والتی تحصل عن الجهاد والرياضة.» (يثربی، ۲۰۰۸م: ۲۰۶) كما يعتبر مولانا أنَّ المعرفة ثمرة الزهد:

جان شرع وجان تقوی عارف است معرفت محصول زاهد سالف است

زهد اندر كاشتن كوشیدن است معرفت آن كشت را رویيدن است

(المصدر نفسه: ۲۰۹۵/۶-۲۰۹۶)

- العارف روح الشريعة وروح التقوی والمعرفة نتيجة الزهد.

- الزهد غرس شجرة الجهاد والرياضة، والمعرفة ثمرة تلك الشجرة.

ويعتقد مولانا بأنَّ العلم غير مذموم بذاته، لكنَّ المذموم هو نتائجه التی تتمثل فی التكبر، والغرور، والحسد والتی تصيب العلماء غير المهذبين وتنتاب المجتمع ولا تعود عليه بفائدة. ولذلك فقد قال رسول الله صلی الله عليه وسلم «أعوذ بك من علم لا ينفع» والعارف يمدح العلم الذی يقترن بالعمل وإلّا فإنَّ «المتعبد بلا فقه كالحمار الذی يدور بالطاحونة.» (هجويری، ۱۹۷۹م: ۱۹/٤۹۸-۲۰) والعلم المكتسب بناءً علی قبول الخلق علم مذموم:

چون پی دانه، نه بهر روشنی است همچو طالب علم دنیای دنی است

طالب علم است به هر عام وخاص نی كه تا يابد از این عالم خلاص

(المصدر نفسه: ۲٤۳٦/۲)

- إنَّ البحث عن الجوهر فی طريق مظلمة كطلب الإنسان للعلم الدنيوی.

---

۱. «يعبر روزبهان بقلی عن المعرفة بالعرفة الربوبية فی كتاب شرح الشطحيات قائلاً: المقصود بالمعرفة الربوبية معرفة الله تعالی وقد عبر عنها بالحكمة الخاصة بالمؤمنين وهی ضالة المؤمن.» (بقلی، ۱۹٦٥م: ۳۹)

- لن ينجح طالب العلم عاماً كان أم خاصاً إلّا عند تحرره من هذا العالم.

كما يرى مولوی بأنَّ الإنســان يتميز عن الحيوان بالظن والعلم واليقين الناجم عن العقل والفكر، رغم أنَّ تلك المزايا مصنفة ضمن درجات ويشــير إلی الســبل المتنوعة التی يمكن عبرها بلوغ العلم والمعرفة:

١. الظن والخيال

الظن فی اللغة معروف وقد أشار القرآن الكريم إلی هذا الظن الذی لا يبلغ بالإنسان مكانــاً: «ومــا لهم به من علــم إن يتبعون إلّا الظن وإنّ الظن لا يغنی من الحق شــيئاً» (النجم: ٢٧-٢٨) و يعتقد مولوی أنَّ الظن، والعلم، واليقين ســبل ثلاثة لإثبات التمايز بين الإنســان وسائر المخلوقات ويری بأنَّ الظن سبيل ضعيف لإدراک الحقائق ويستند إلی الآية الكريمة أعلاه:

از حق اِن الظن لايَغنــی رسيد　　مركب ظن برفلک‌ها كی دويد

(مولوی، ٢٠٠٦م: ٣٤٥٨/١)

- لا يمكن للظن أن يبلغ بک الحقيقة فمتی بلغ الظن بصاحبه العلا؟

لا يتمتــع الظن بالقدرة علــی بلوغ الحقائق، ولا يخلو ما يبلغــه بصاحبه من الخلل والخطأ. لا ولا يتمتع الوهم والفكر والشــعور كذلک بقدرة تذكر حيث يلجأ مولانا إلی التمثيل والتشــبيه لكی يبين لنا عجزها فيشــبه الوهم والظن بالقصبة عديمة الروح التی يركبهــا الطفل دون أن يكون موجهاً جيداً لهــا. وبما أنَّ عجز هذا المركب أمر جلی، فلا يعتمد عليه طلاب الحقيقة لأنَّه ليس أكثر من خيال لن يبلغ بهم المكان المطلوب:

وهم و فكر و حس و ادراک شما　　همچو نی دان مركب كودک هلا

(المصدر نفسه: ٣٤٦١/١)

- إنَّ الوهم، والفكر، والشعور كالقصبة التی يركبها الطفل دون إتقان.

ويشــبه العلــم بالطائر ذی الجناحــين مقارناً إيّاه بالظن الذی يعتــبره طائراً بجناح واحد ويقدم لنا هذا التشبيه بصوره الشعرية العرفانية، ويری بأنَّ الظن لو تحول إلی علم فسوف يحلق بصاحبه إلی العلا. ولا يمكن للظن أن يماثل العلم فی قدرته:

علم را دو پر، گمان را یک پر است   ناقص آمد ظن، به پرواز ابتر است
باز بر پــرد دو مرغ یک پر زود   افتد ســرنگون گامــی یا فزون
افت وخیزان می‌رود مرغ گمان   بــا یکــی پر بــر امید آشــیان
چون ز ظن وارست، علمش رو نمود   شد دو پر آن مرغ یک پر، پر گشود[1]

(المصدر نفسه: ٣/١٥١١-١٥١٤)

- العلم طائر ذو جناحين والظن طائر ذو جناح وحيد ولذلک کان الظن ناقصا وأبتر.
- لن يستغرق الأمر طويلاً حتی يسقط الطائر وحيد الجناح حتی لو تقدم خطوتين أو أکثر.
- وطائر الظن ذو الجناح الوحيد يطير مترنحاً دون سبيل آملاً بلوغ غايته.
- فإذا تحول من الظن إلی العلم فسوف يتحول جناحه الوحيد إلی جناحين اثنين.

٢. العلم

اســتعان مولوی بالمعارف الإســلامية فی أفکاره وشــبه العلم علی اتساعه بالبحر المترامی الأطراف وتطرق إلی هذا البحث بالاســتعانة بالحديث الشــريف، فاستند فی وصفه لاتســاع العلم إلی الأحاديث المنقولة عن الرســول الکريم بالإضافة إلی ما قاله أمير المؤمنين عليه السلام: «منهومان هما لا يشبعان: طالب العلم وطالب الدنيا.» (نهج البلاغة، الحکمة رقم ٤٤٩)

علــم دريايــی بــی حدوکنار   طالب علم است غواص بحار

١. با دو پر بر می‌پرد چون جبرئیل   بی گمــان و بی اگر بی قال و قیل
(المصدر نفسه: ٣/ ١٥١٦)
آدمی را فربهی هست از خیال   گر خیالاتش بود صاحب جمال
(المصدر نفسه: ٢/٥٩٦)
ور خیالاتش نماید ناخوشــی   می‌گذارد همچو موم از آتــشی
در میان مار و کژدم گر تو را   با خیالات خوشــان دارد خدا
(المصدر نفسه: ٢/٥٩٧-٥٩٨)

شرح الأبيات: (يحلق بجناحين مثل جبريل دون تردد؛ إن الإنسان كتلة من الخيال ورغم أنه يعثر على الجمال فی مخيلته إلا أنه لو عرف حقيقة هذا الخيال لأدرک أنه يذوب کالشــمع فی النار والله يجعلک سعيداً بما لک من أخيلة حتی لو کنت بين الأفاعی والعقارب)

گرهزاران سـال باشد عمر او   او نگردد سيرخودازجستجو

كان رسول حق بگفت اندربيان   ايـن كه منهومان هما لايشبعان

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٦/٣٨٩٤-٣٨٩٦)

- العلم بحر مترامى الأطراف وطالبه غواص؛
- لو أمضى فيه آلاف السنين لما عاد مرتوياً منه؛
- وكما بين رسول الحق فطالب العلم وطالب الدنيا منهومان لا يشبعان.

ولقد ذكر العلم فى مثنوى معنوى بمعان مختلفة فقد وصف الله سبحانه وتعالى نفسه بالعليم ومن هنا تتبين وسعة العلم حسب الحديث النبوى الشريف والفرد الذى يسعى للتشبه بالله تعالى يبلغ العلم الواسع والمقصود بالعلم فى شروح مثنوى المعرفة وليس العلم المكتسب والظاهر. ويقسم العلم بشكل عام إلى دنيوى وأخروى وكل علم ليس بدنيوى فهو أخروى مرشد للإنسان يحرره من هذه الدنيا الظاهرية. علم الآخرة لا يزول بزوال الجسم ويقود صاحبه إلى السعادة الأخروية.

پس دراين قسمت چوبگمارى نظر   غير دنيا باشد اين علم، اى پدر

غير دنيا پس چه باشد؟ آخرت   كت كند زين جا و باشد رهبرت

(المصدر نفسه: ٦/٣٨٩٨-٣٨٩٩)

- يا بنى إذا أمعنت النظر جيداً فى هذا الجزء وجدت أنّ علمك غير دنيوى؛
- فما هو العلم غير الدنيوى؟ إنَّه العلم الأخروى الذى يقودك إلى الكمال.

العلوم الظاهرية

وصف مولوى العلوم الظاهرية بأسماء متعددة منها العلم التقليدى، والتعليمى، والرسمى، والكلام، والبحث، والكتاب، والعلم الحصولى، والسحر، والفلسفة، والعلم الحيوانى، والشعورى، وغيرها وذكر لكل منها جوانبه المختلفة. المعرفة مزية ترفع الإنسان عن سائر الكائنات ولذلك فقد منح العلم بالأسماء إلى الإنسان وحده، وترك العلم والابتعاد عنه آفة من كبرى آفات الكمال:

آفتى نبود بتر از ناشناخت   تو بر يار و ندانى عشق باخت

(المصدر نفسه: ٣/٣٧٨٢)

- ليســت هنالک آفة أكبر من الجهل وعدم المعرفة، فهل من الصواب أن تكون عند الحبيب ولا تعرف كيف تغازله.

وترتكز الحركة والسلوک على المعرفة والتى تعتبر الوادى الثالث من وديان العرفان، وهى التى تستقطب الســالک العاشق من المجاز باتجاه المعرفة وتجعل بلوغ الوجهة أمراً ممكناً، شرط التحرر من المجاز، ومن المسلم به أنَّه لا يمكن للعلم الدنيوى أن يبلغ بالسالک وجهته لأنَّ همة السالک ترتبط بتحرره من عالم الحسيات ودخوله العالم الحقيقى ولذلک فإنَّ أى علم يؤدى إلى انشــغال الحس والابتعاد عــن الحقيقة، علم مرفوض وإذا كانت العلوم الدينية تقتصر على كســب القوت وتشــغل الإنســان عن البحث عن الحقيقة فإنَّ صاحبها يبحث عن الدنيا الوضيعة. إنَّ العلم الذى يهتم بجســم الإنســان وهوى النفس يسمى علم أهل الجسد؛ حيث يتحمل طلابه عناء التعلم دون فائدة ترجى وعلم الجسد هو العلم الظاهرى والتقليدى الذى يشكل عبئاً على الإنسان فيسبب له الأذى:

علم‌هــاى اهل دل حمالشــان   علم‌هاى اهل تن احمالشــان
علم چون بر دل زنى يارى شود   علم را برتن زنى مارى شــود

(المصدر نفسه: ١/٣٤٦٢-٣٤٦٣)

- إن علم أهل القلب سند لهم أمّا علم أهل الجسد فهو عبء عليهم.
- وعلم أهل القلب حبيب لهم أمّا علم أهل الجسد فهو يلدغهم كالأفعى.

يبلغ الإنســان العلم الظاهرى عبر تحصيل التعاليم وحفظها؛ كما أنَّ أصحاب العلوم الظاهرية غالباً ما يعانون من الشــک والترديد ولا تشكل لهم علومهم هذه إلّا الأعباء الثقيلة. ويذكر الله سبحانه وتعالى هذا النوع من العلوم فى القرآن الكريم ويشبه حامليها بالدواب التى تحمل الكتب ولا تفقه منها شيئاً وهذا النوع من العلوم علم مذموم يشير إليه مولانا بالاســتناد إلى الآية الكريمة: ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ (الجمعة: ٥)

گفــت ايــزد يحمــل اســفاره   بار باشــد علم كان نبود ز هو
هين مكش بهر هوا اين بارعلم   تا شوى راكب تو بر رهوار علم

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١/٣٤٦٤ - ٣٤٦٧)

- قال الله تعالى بأنَّ من يحمل العلم الذى لا يستفيد منه فهو كالحمار يحمل أسفاراً فلا تحمل هذا العبء إلى كل مكان بل دعه يحملك.

«هذا النوع من العلوم والفنون يبنى الإنسان المادى وهو العلم اللازم لبقاء الدواب. أى أنَّ العلوم الدنيوية تجعل من حياة البشر حياة تشبه حياة الدواب.» (زمانى، ٢٠١٠م: ٤٤٥/٤)

این همه علم بنای آخور است　　که عماد بود گاو و اشتر است
بهر استبقای حیوان چند روز　　نام آن کردند این گیجان رموز

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١٥١٨/٤ – ١٥١٩)

- إنَّ العلوم الدنيوية تجعل من حياة البشر حياة تشبه حياة الدواب؛
- ولا شأن لها سوى الحفاظ على حياة الحيوان لعدة أيام.

يعتبر الجهلاء أنَّ علوم الحفاظ على الإنسان الحيوان لعدة أيّام من الأسرار «إنَّ المتبحرين فى رموز العلوم الظاهرية ليس لهم من حافز سوى الحفاظ على النفس البهيمة وتعظيمها.» (نيكلسون، ١٩٩٥م: ١٥١٩/٤) وهذا النوع من العلوم عاجز عن كشف الحقائق وهو عماد بقاء الحيوانات ويطلق عليه "الرموز" ولكن لا يمكن بواسطته بلوغ المعرفة الحقيقية وهو يندرج ضمن نطاق علم القيل والقال وبما أنَّه يؤدى إلى التكبر والغرور ويمنع بلوغ الكمال فهو يحجب الطريق عن السالک، وهو ذاته العلم الظاهر عديم الروح الذى لا يهتم إلا بظاهر الأشياء ولا يتبع صاحبه إلا الظاهر ولا يسعى إلا إلى الشهرة:

علم گفتاری که آن بی جان بود　　عاشق روی خریداران بود
گرچه باشد وقت بحث علم زفت　　چون خریدارش نباشد، مرد ورفت

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٢٤٤٢/٢-٢٤٤٣)

- العلم الظاهرى عديم الروح ولا يهتم إلا بظاهر أصحابه؛
- وهو حى طالما بقى صاحبه حياً لكنه يزول بزوال صاحبه.

وهذه العلوم ذات مظهر خاص ولكن عدم وجود مشترٍ لها يؤدى إلى زوالها؛ «وهذا ما يشير إلى أنَّها علوم دنيوية لكنَّ العلوم الحقيقية ومعرفة النفس، ومعرفة الله، والمعاد، والقيامة لازمة كانت أم متعدية فهى الحياة ذاتها ولا زوال لها.» (سبزوارى، لاتا:

۱۵۲) أمّا علم القيل والقال فهو كاللعبة فى يد الأطفال جذاب ومحبب: «هذا النوع من العلوم لعبة وعمر ضائع بالنسبة لأحوال الفقراء كما قيل فإنما الدنيا لعب. وعندما يبلغ الإنسان أشدّه فعليه أن يترک اللعب؛ وإذا لعب فلن يفعل ذلک أمام الآخرين حياءً منه. إنَّ علم القيل والقال وهوس الدنيا كالتراب فى يد الإنسان وكالرياح التى تهب وتنقل معها التراب والغبار فتتعب العيون ولا تسبب شيئاً سوى الاضطراب.» (مولوى، ۱۹۹۰م: ۱٤٥) والعلم البحثى والرسمى اسم آخر من أسماء العلم التقليدى وينظر إليه مولوى بعين الاحتقار؛ لأنَّه وبدلاً من الكشف عن المجهول فهو يدخل الإنسان فى متاهات البحث والجدل ويخفى ما هو جلى تحت حجاب الاستدلال والاحتجاج ويمنع العثور على الحقيقة. إنَّ العلم البحثى يثير فضول الباحث والفيلسوف ويمنع السالک من التسليم بمفهوم ومضمون الوحى ورغم أنَّ براهين أهل الكلام تقنع العقل إلّا أنَّ الاعتماد التام على الوحى لا ينجم عن طريق العلم البحثى وقياسات المتكلمين والقيل والقال الخاص بالباحثين والمتفلسفين، وحتى لو كان العلم البحثى مأخوذاً عن علم الأنبياء ولكنه عاجز عن النفوذ إلى ما وراء عالم الحسيات نظراً لارتباطه بالشؤون المعيشية، ولهذا السبب فهو علم حيواني؛ ورغم هذا يعتبر مولانا أنَّ العلم البحثى كسائر المهن مستوح من الوحى:

جمله حرفتها يقين از وحى بود   اول او ليک عقل آن را فزود

(المصدر نفسه: ٤/۱۲۹۷)

- لا شک أنَّ كافة المهن مأخوذة عن الوحى وأولها العقل.

وينسب مولانا منشأ العلوم المادية والبحثية كالفلک والطب إلى الوحى وهى أساس استمرار الحياة البشرية ويعتقد أنَّ العقل البشرى يتطرق إليها بعد تلقى المبادئ والأصول:

ايــن نجــوم و طب وحى انبياســت   عقل‌وحس‌راسوى‌بى‌سوره‌كجاست

(مولوى، ۱۳۸٥ش: ٤/۱۲۹٤)

- إنَّ الفلک والطب من وحى الأنبياء، تسير بالعقل على غير هدى.

ويعتبر مولانا أنَّ هذه العلوم شيء لا يذكر من بستان العلوم الإلهية ويطلق عليها ساخراً العلوم الطريفة لأنَّها المطلوبة من قبل الإنسان وتمنع بلوغ العلم الحقيقى والأصل والمنشأ:

علم‌هـــای بامـــزه‌ی دانســـت همان   زان گلستان یک دو سه گل دسته دان

(المصدر نفسه: ٦/٤٦٦٤)

- إن تلك العلوم الطريفة ليست إلّا زهرة من بستان العلم الحقيقي.

وقد ذكر العلم التقليدي والبحثي في مثنوى بشكل متكرر، وتم التأكيد على ارتباطها بالدنيا وبعدها عن السماء السابعة:

خرده کاری‌های علم هندســـه   یا نجوم و علم طب و فلســـفه

که تعلـــق با همین دنییســـتش   ره بـــه هفتم آسمان‌بر نیســـتش

(المصدر نفسه: ٤/١٥١٦-١٥١٧)

- إن علوم الهندســـة، والفلك، والطب، والفلســـفة، وغيرها من العلوم المرتبطة بهذه الدنيا بعيدة عن السماء السابعة.

ومن البشـــر من يلجأ إلى السحر لكي ينجز أشياء عجيبة ومذهلة لكنَّ مولوى يرى تلك الفنون في منزلة واحدة مع الفلسفة:

علم نیرنجات و سحر و فلسفه   گرچه نشناســـند حـــق المعرفه

لیک کوشیدند تا امکان خود   برگذشـــتند از همه اقران خود

(المصدر نفسه: ٥/٢٧٦٤-٢٧٦٥)

- العلم نجاة، والسحر والفلسفة رغم أنهما لن يبلغان حق المعرفة إلّا أنَّهما يحاولان التفوق على أقرانهما.

في هذا النوع من العلوم يســـعى العالم إلى المعرفـــة الحقيقية بين الكتب ولكنَّ العلم الحقيقـــي ليس موجوداً في الكتب كما أنَّ حـــلاوة الحقيقة لا تأتي من الحلوى[1] ويطلق على هذا العلم الحصولي الذي يقابل العلم الوهبي، اســـم علم الدراسة: «علم الدراسة هـــو العلم الذي لا يمكن العمل به مالم تتم قراءته وتعلمه.» (ســـجادي، ٢٠١٠م: ٥٩١) وينشـــأ العلم الحصولي من الشعور وهو يمنع الإنسان من بلوغ اليقين ومن هذا المنطلق لا يمكن لأهل الشـــعور أن يســـمعوا الصوت الذي يطن في آذان الأنبياء. إنَّ علم أهل

١. علم جویی از کتب‌ها ای فســـوس   ذوق جویی تو ز حلوا ای فسوس

(المصدر نفسه: ٥/٣٥٧٩) (لن تبلغ العلم من خلال الكتب ولن تذوق حلاوة الحقيقة من الحلوى)

الشعور يوفر لهم المهن للعمل بها لكنه يمنعهم من تذوق العلم الحقيقي:

علم‌های اهل حس شد پوزبند   تـا نگیرد شـیر زان علم بلند

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١/١٠٢٢)

- إنَّ علوم أهل الحس والشعور تشبه إغلاق الفم عن الارتواء بمياه الحقيقة.

نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس   کز ستم‌ها گوش حس باشد نجس

(المصدر نفسه: ١ /١٩٣١)

- لا يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذى يطن فى آذان الأنبياء.

يأتـى العلم الظاهرى عن طريق الحفظ ولذلـك فهو تقليدى وتعليمى ويجول ضمن نطاق المادة فحسـب كما يلبى حاجات البشر. تؤدى هذه العلوم إلى عزة الروح وتشبه السـلع التى يسـتأمن عليها الإنسان بينما يعتقد أنَّها نشـأت عن وجوده غافلاً عن أن العلوم التقليدية مفروضة:

علـم تقلیدی بود بهـر فروخت   چون بیابد مشتری خوش برفروخت

(المصدر نفسه: ٢/٣٢٧٥)

- العلم التقليدى كبيع السلع إلى الزبائن حيث يفرح صاحبه بمجيئهم.

إنَّ ما أدّى بمولانا إلى اعتبار العلم التقليدى وبالاً على صاحبه هو أنَّ صاحبه يعتبره أداة لصيد العامة وجذبهم وعندما يعرض زبائنه عنه يستاء مما يشكل حاجزاً بينه وبين الحقيقة ويمنعه من التحرر من عالم الحسيات: «إنَّ العلم الذى يؤدى إلى اجتذاب الخلق وطلب الشـهرة بين العامة يسـبب التعب للإنسان ويضغط على روحه كالصخرة ويمنعها من التحليق.» (زرين كوب، ١٩٩٤م: ٥٢٦)

وعلى كل حال يشـبه صاحب العلم البحثى الطائـر العالق بالمصيدة والذى يحاول الهرب منها غافلاً عن عجزه عن الطيران:

همچو مرغی کو گشاید بند دام   گاه بنـدد تا شـود در فن تمام

(المصدر نفسه: ٢/٣٧٤٦)

- إنَّ صاحب العلم الدنيوى كالطائر الذى علق فى المصيدة يحاول التحرر منها.

يشـبه مولانا العالم المغرور بالطفل الذى يعتبر ملابسه مثل العنان ويتخيل أنَّه يمتطى

مركباً ولكنه في الحقيقة هو الذي يمتطي، فيحذر مولانا قائلاً:

باش تا روزی که محمولان حق   اسب تازان بگذرند از نه طبق

(المصدر نفسه: ۱/۳٤٥٥)

ويشبه صاحب العلم الذي تقيده الحواس الظاهرية بالدودة التي لا ترغب بالخروج من التفاحة وبالتالي تغفل عن العالم الخارجي، والسموات، والأرض مثل التفاحة أمّا صاحب هذا العلم الذي تقيده الحواس الظاهرية فهو مثل الدودة:

آسمان‌ها و زمین یک سیب دان   کز درخت قدرت حق شد عیان

(المصدر نفسه: ٤/۱۸٦۹)

– العلم الذي تقيده الحواس الظاهرية كالدودة التي لا ترغب بالخروج من التفاحة وبالتالي تغفل عن العالم الخارجي والسموات والأرض.

وهنالك حكايات في مثنوي تشير إلى رفض العلم البحثي وتأييد العلم الواقعي الذي يحجبه الوهم والظن ومنها قصص الروم والصينيين في علم الرسم والتصوير، والنحوي وحارس السفينة، والأطفال ومعلم القرآن، وموسى والراعي، وقصة زيد وسؤال الرسول وغيرها.

العلوم الباطنية

من وجهة نظر مولانا، يتكون العالم من الأضداد وكما يقال فالشيء يعرف بضده وبذلك يعرف النور بالظلمة والفرح بالترح ولأنَّ الله تعالى ليس له ضد فلا يمكن إدراكه.

پس نهانی‌ها به ضد پیدا شود   چون‌که حق‌را نیست ضد پنهان بود

(مولوي، ۲۰۰٦م: ۱/۱۱۳۷)

– وبضدها تتميز الأشياء لكنَّ الله ليس له ضد ولذلك فهو مستتر.

إنَّ معرفة الله تعالى خارجة عن مقدرة الحواس الظاهرية والباطنية للإنسان فكما قال رسول الله عليه الصلاة والسلام: «ما عرفناك حق معرفتك» وعلى كل حال فالعلم والمعرفة من وجهة نظر مولانا درجات وكلّما ابتعدا عن الحواس الظاهرية واقتربا من مجال العين ارتقيا إلى معرفة الله والكمال الحقيقي ولذلك فهو يرى أنَّ

النوقف ضمن نطاق الحس يحرم الإنسان من إدراک العين ولن يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذی يطن فی آذان الأنبياء.

نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس   كز ستم‌ها گوش حس باشد نجس

(المصدر نفسه: ۱/۱۹۳۱)

– لا يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذی يطن فی آذان الأنبياء.

ويری بأنَّ للعارفين وراء عالم الحس ساحة من السعادة يعودون إليها وينحصر همهم بترک الدنيا والعودة إلی موطنهم الأولی وأنَّهم مستعدون لنيل الكمال والمعرفة. ويعتقد بأنَّ سبيل النجاة يتمثل فی ترک الملذات الدنيوية لأجل بلوغ المكان المطلوب، ولذلک تلزمه العلوم التی توصله إلی ذلک المكان؛ فالعلوم التی ترتكز علی الحواس الظاهرية لا يمكنها أن تبلغ بالإنسان مكاناً ويری أنَّ وراء العلم الظاهری وعی غير مكتسب ورحمة ونور يدخل قلب العبد. ولأجل معرفة أوسع من المعرفة الظاهرية، يلزم الألم، والألم يستلزم الوعی وهذا ما يدخل إلی قلب الإنسان معرفة الحق تعالی حيث يقول سبحانه: ﴿علم آدم الأسماء كلها﴾ (البقرة: ۳۱)

ای برادر تو همه اندیشه‌ای   مابقی خود استخوان و ریشه‌ای

(المصدر نفسه: ۲/۲۷۸)

– أيّها الإنسان لا أهمية لجلدک وعظمک فإنک حیّ بالأفكار.

ويعتبر مولوی مفسراً الآية الكريمة أنَّ الإنسان هو المخلوق الوحيد الذی تشرف بمعرفة الأسماء كلها ولذلک يصفه بعبارة علم الأسماء:

بوالبشر كو علم‌الاسما بگست   صدهزاران علمش اندر هر رگست

(المصدر نفسه: ۱/۱۲٤۰)

– الإنسان هو المخلوق الوحيد الذی تشرف بمعرفة الأسماء كلها.

«"الأسماء" عبارة عن حقيقة الأشياء وهی المعنی الذی تحمله فی علم الله.» (زرين كوب، ۱۳۸٤ش: ۱۳) لقد خص الله تعالی خليفته بعلم غير سائر المخلوقات والحقيقة هی أنَّ كل شیء مآله إلی الله والإنسان الذی يتبع هذا العلم ورغم ما جاء فی الآية الكريمة ﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾ (الإسراء: ۸۵) إلّا أنَّ الله تعالی يطلعه علی

حقائق الأمور حسبما تقتضى الطاقة البشرية. ويقول مولانا فى تفسير الآية الكريمة ﴿لاعلم لنا إلا ما علمتنا﴾ (البقرة: ٣٢) أنَّ العلم الذى يمنحه الله تعالى للبشر هو العلم اللدنى وهو العلم الحقيقى وكل علم سواه ينبغى أن يطرد من القلب، وفى تفسير آخر لمعنى تعليم الأسماء لآدم، يعتبره وحياً دون كلام وبعد خلقه من الطين والماء ودخوله حجاب الجسم، احتجبت معانى الأسماء خلف الكلام:

علم الاسما بد آدم را امام   ليک نه اندر لباس عين و لام

(مولوى، ١٣٨٥ش: ٤/٢٩٧٠)

- علم الله الإنسان الأسماء كلّها لكنَّ الأسماء احتجبت عنه خلف حجاب الجسد.

أمّا بالنسبة لأهمية المعرفة، ففى تفسير الآية الكريمة ﴿إنا عرضنا الأمانة﴾ (الأحزاب: ٧٢)، يعبر عن الأمانة الإلهية بالمعرفة والنفخة الربانية والنفس الذى لا ينتهى ولا يمكن لأحد أن يتلقاها سوى الإنسان:

خود زبيم اين دم بى منتها   بازخوان فأبين أن يحملنها

(مولوى، ١٣٨٥ش: ١/١٩٧٠)

- لا يمكن لأحد أن يحمل الأمانة الإلهية إلّا الإنسان حيث أبت الجبال أن تحملها.

إنَّ العلم المطلوب للعارف هو العلم الذى يبلغ به الحقيقة ويحرره من هوى النفس والحسيات، وهو علم كشفى وتحقيقى يتجانس مع الوحى ولا ينفيه ولا يدع مجالاً للشك، وهو مبنى على الكشف والشهود ويشبه المركب الذى يحلق بصاحبه الذى أعرض عن الدنيا إلى الأعالى.

مشترى علم تحقيقى حقست   دايما بازار او با رونقست

(المصدر نفسه:٢ /٣٢٧٦)

- إنَّ سوق العلم البحثى مزدهر دائماً وزبائنه كثيرون.

والعلم الكشفى، ينقذ صاحبه يوم الموت ويحرره من عواصف الهلاک والضلال. ويطلق على هذا العلم اسم علم الفقر أو علم المحو ويبينها مولانا فى حكاية النحوى وربان السفينة حيث يدفع رجل نحوى بعلمه إلى ربان السفينة وفى لحظة يعتريها التهديد بخطر العاصفة، يمثل علم النحو بمهارة السباحة حيث يلقى السالک فى هذا النوع من

العلم بنفسه إلى البحر ويبلغ حقيقة المحو والفقر وينال البقاء بعد الفناء:

زين همه انواع دانش روز مرگ   دانش فقرست ساز راه و برگ

(المصدر نفسه:۱/۲۸٤۹)

- إنَّ علم يوم الموت زينة لكل أنواع العلم وبقاء بعد فناء.

ورغم أنَّ هذه المعرفة لا تبلغ علم الأنبياء، إلّا أنّها من الوحی وعلم الأنبياء خلافاً للمكاشفة يلج قلب العارف خلال أطوار الكمال ولا يحدث ذلک إلا بجهاد النفس وتزكيتها حتى أنَّه قوة قدسية يمنحها الله لبعض عباده وهی تقتضی الحكمة وترتكز إلى الضرورة الناجمة عن الاختلاف فی مراتب العقول والنفوس، والتصوف يعبر عنها باسم وحی القلب:

از پی روپوش عامه در بيان   وحی دل گويند آن را صوفيان

(المصدر نفسه: ٤/۱۸۵۳)

- الحكمة ترتكز إلى اختلاف مراتب العقول والنفوس، ويسميها المتصوفون بوحیالقلب.

إنَّ علم أهل القلب مركبهم ومن هذا المنطلق يقال بأنَّ أهل القلب يمتطون علمهم[۱] الذی يقودهم إلى الحق. وهذا العلم ينجم عن الكشف وهو معين وناصر لصاحبه ويبلغ به الشهود ويبين له الحقائق. إنَّ اكتساب العلم الحقيقی بالحواس الظاهرية أمر غير ممكن، لأنَّه يستدعی وجود قلب قوی وبصيرة ولبلوغه يجب أن يستعين المرء بالحواس الباطنية «إنَّ مصدر العلم هو القلب وظهوره يتعلق بالحفاظ على آدابه تعالی، فاعلم إذن أنَّ مصدر العلوم كافة هو الذات الإلهية.» (عز الدين كاشانی، ۱۹۹۳م: ٦۰)

علم‌های اهل دل حمالشان   علم‌های اهل تن احمالشان

علم چون بر دل زنی ياری شود   علم را برتن زنی ماری شود

(المصدر نفسه:۱/۳٤٦۲-۳٤٦۳)

۱. «العلم الحقيقی مثل الحصان المطيع الذی يقود صاحبه إلى المكان المطلوب ويساعد على التقليل من أعباء الروح حيث يستفيد صاحبه منه. يقول مولوی: يجب التخلص من عبء العلم التقليدی لبلوغ مرتبة العرفان والكمال وعندما يصل المرء إلى تلك المرتبة تسقط عنه أعباء العلوم والمعارف المكتسبة.» (همايی، ۱۹۹۵م: ۱/٤۳۹)

أمّا علم سبيل الحق فهو العلم المنزل وأهل القلب على دراية به وبحقيقته. وهذا هو علم منازل السلوك بذاته حيث يمكن للعارفين فقط أن يبلغونه عبر القلب:

علـم راه حـق و علم منزلش   صاحب دل داند آن را يا دلش

(المصدر نفسه: ٤/١٥٢٠)

- العلم سبيل الحق ومكانه في القلب إن أدركه صاحب القلب.

والعلم الإلهي يلج أحياناً روح الإنسان ولا يحتاج إلى التعلم وإنفاق الوقت لتعلمه ويعبر عنه بالعلم اللدني وهو العلم الذي يبلغه العبد دون وساطة من ملك أو رسول كما جاء في الآية الكريمة ﴿وآتينا من لدنا علماً﴾ (الكهف: ٦٥) «ومصدره الله سبحانه وتعالى حيث يبلغه أهل القرب بواسطة التعليم الإلهي والتفهيم الرباني وليس من خلال الأدلة العقلية والشواهد النقلية.» (تهانوي، ١٨٦٢م: ٢ /١٠٦٦) وهو العلم ذاته الذي أشار إليه تعالى في سورة النور والذي ينير به قلب من يشاء من عباده كما أنّه العلم الذي يتمتع به الأنبياء.

«وينشأ علم الأنبياء عن الوحي والإلهام. الإلهام لغةً يعني الإعلام المطلق وشرعاً عبارة عـن إلقاء معنىً خاص في القلب عن طريق الفيض الذي يلج القلب من الغيب.» (المصدر نفسه: ٢ /١٠٦٦) «أمّا الوحي فيحصل بوساطة وقد استخدمت مفردة التفهيم بالنسبة للأنبياء بمعنى الوحي وتفهيم النفس هو الإلهام ذاته. ومن هذا المنطلق ينسب خواجه عبدالله أنصاري الإلهام إلى الرسل ويطلق عليه الوحي.» (سجادي، ٢٠١٠م: ١٢٦)

همچنان كه وسوسه و وحي الست   هر دو معقولاند، ليكن فرق هست

(مولوی، ١٣٨٥ش: ٣/٣٤٩١)

- الوسوسة والوحي موجودان كلاهما إلّا أنّهما مختلفان.

إنَّ المعرفة التي تحصل عن طريق الوحي، والإلهام، والشـهود، والمكاشفة تتميز عن المعرفة التي تحصل عن طريق العلم والعقل، لأنَّ الثانية معرفة سطحية ولا تتمتع بالمقدرة على رؤية الحقيقة، والأنبياء بشر ذوو قدرة وعلم متميزين، وبصيرتهم تبلغ الحقيقة.

صورت پنهان و آن نور جبين   كرده چشـم انبيـا را دوربين

نور آن رخسـار برهاند ز نار   هين مشـو قانع به نور مستعار

(المصدر نفسه: ٤/٣٢٢٤-٣٢٢٥)

– الأنبياء بشر ذوو قدرة وعلم متميزين، وبصيرتهم تبلغ الحقيقة فيجب على الإنسان أن لايقتنع بالعلم المستعار.

إنَّ العلم الذى يأتى عن طريق الرؤية والمكاشفة والشهود لا يعتريه الشك والترديد وهـو أسمى مرحلة من مراحل اليقين، ففى هذه المرحلة من العلم يحل العيان محل الخبر وبلـوغ اليقين يسـتلزم الرؤية والشـهود أى أنَّ المعلوم إذا لم يدخل مرحلة المشـاهدة والعيان فسـوف يبقى فى مرحلة الظن والشـک، والزاهد صاحـب العلم الإيمانى فى مرحلـة العلم وعندما يتحول إلى بصيرة ويقوى بطعم المعرفة يخرج من مرحلة الشـک ويبلغ مرحلة اليقين وذلک من خلال التحرر من الأوصاف الجسـمانية وهذا النوع من العلم علم الأنبياء وهو علم لدنى مصدره الله تعالى وهكذا تخرج حقائق الدين وأسرار الشريعة إلى الشهود. ومن هذا المنطلق فإن علم اليقين فى القرآن يؤدى إلى عين اليقين:

دید زاید از یقـین بی امتهال آنچنانک از ظن می‌زاید خیال

(المصدر نفسه: ٤١٢٥/٣)

– إن علم اليقين فى القرآن ينتهى إلى عين اليقين كما ينتهى الظن إلى الخيال.

«يعتبر مولانا أنَّ من يستسـلم لإغراء الخلق أو قوة الوهم الناجمة عن تعظيم الخلق وتكريمهـم أو لومهم، هو مظهر من مظاهر الحمق والجهل كما فى حكاية الأطفال ومعلم الكتاب، فعندما يسألون عن الفرق بين الحق والباطل يشير إلى الأذن على أنَّها الباطل وإلى العين على أنَّها الحق لأنَّ اليقين يحصل بواسطتها وهذه فى الواقع كناية عن أنَّ عين اليقين مشاهدة قلبية ورؤية كشفية. واليقين عبارة عن العلم الذى لا يراود صاحبه شك فيه ولليقين درجات هى علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين.» (هجويرى، ١٣٣٦ش: ٤٩٧) ومـن وجهة نظر القرآن، اليقين ثلاثة أنواع هـى علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين. ﴿كلا لو تعلمون علم اليقين﴾ (التكاثر: ٥) ﴿ثم لترونها عين‌اليقين﴾ (التكاثر: ٧) والعلم المقترن باليقين علم لا ينتابه شـک أو ترديد: :«يرى العارفون بأنَّ اليقين عبارة عن ظهور نور الحقيقة فى حالة كشـف حجب البشـرية بشـهادة الوجد والطعم وليس بدلالة العقل والنقل وما دام خلف الحجاب فهم يعتبرونه نور الإيمان ولأنَّه مكشوف عن الحجاب يعتبرونه نور اليقين.» (عزالدين كاشـانى، ١٩٩٣م: ٥٢) جاء فى تفاوت العلم

واليقين: «إنَّ ما تراه العين علم وما يراه القلب يقين.» (سجادی، ۲۰۱۰م: ۵۰۱) وقد أشار مولانا إلى آيات من القرآن الكريم تتطرق إلى أنواع اليقين كما يذكر نوعی العلم المذكورين فی سورة التكاثر:

دیـد زاید از یقـین بی‌امتهال   آنچنانک از ظن می‌زاید خیال

در الهیکـم بیـان ایـن ببـین   که شـود علم‌الیقین عین‌الیقین

(مولوی، ۱۳۸۵ش: ۴۱۲۵/۳-۴۱۲۶)

ومنهم من اعتبر علم اليقين علم الإيمان لأنَّه يؤدى إلى تبديل العلم إلى بصيرة: «عندما يبلغ علم الإيمان الذى يعد الزاهد من أهله مرحلة اليقين يرتقى من مرحلة العلم إلى مرحلة البصيرة. وفی تلک الحالة يتعرف الزاهد إلى طعم المعرفة وعندها يرى صورة الواقع التى يعبر عنها بالمشاهدة والبصيرة من خلال ما يسمى باليقين ويختص بأهل المعرفة فی تجربة الشهود والمكاشفة. ومن هذا المنطلق يبلغ علم اليقين الذى أشير إليه فی القرآن الكريم بصاحبه عين اليقين عندما تبلغ معرفته حد البصيرة والمشاهدة وكماله فی ذلک.» (زرين كوب، ۱۳۷۳ش: ۵۳۰/۱) الحجة والبرهان لأجل إثبات أمر ما للآخرين وإذا لم يقبل المستمع هذا الأمر فمن الممكن أن يعرض عنه وبما أنَّ علم اليقين يزيل الحجب عن الرؤية الباطنية «فإنَّ العارف الذى بلغ المعرفة عن طريق المكاشفة وحصل على علم اليقين لن يفكر بإعراض المستمع ولأنَّ إشارة لو كشف الغطاء ما ازددت يقيناً تنتقد نفسها فلو أيده كل الخلق لما زاد يقينه ولو اعتبره الناس ضالاً فلن تهتز شعرة من يقينه.» (المصدر نفسه: ۵۳۰/۱) والعلم الحصولى نابع عن الشعور ويقف بصاحبه فی هذه المرحلة ويمنعه من بلوغ العلم الحقيقى وعلم اليقين. والعلم البحثى يشبه كمامة الفم التى تمنع العجل من رضاعة حليب أمه، وبذلک فإنَّ الباحثين بعلمهم البحثى محرومون من الارتواء بحليب علم الدين الذى يؤدى إلى تنمية الباطن. والحليب هنا فی الحقيقة تعبير عن العلم الذوقى الذى يهبه الله تعالى ويطلق عليه العلم الوهبى. «قال النبى صلى الله عليه و سلم: رأيت ان اشرب اللبن حتى خرج الرى من أظفارى فأعطيت فضلى عمر فأوّلت ذلک بالعلم.» (المصدر نفسه: ۸٦٤/۲ نقلاً عن مقدمة شرح الفصوص لداود قيصرى) العلم الرسمى يحيا بوجود المخاطب لكن العلم الوهبى

ثابت بدونه وهـذا النوع من العلم يمنع الغرور والوهم، بينما يمنع الغرور والعلوم النقلية والمعارف المكتسبة من بلوغ الحقيقة.

ويـرى مولوى أنَّ كل إنسـان طالب للعلم بالفطرة لكى يبلـغ به الحقيقة ويبتعد عن القبائح، وهذا العلم هو ضالة المؤمن:

زين سبب كه علم ضاله مومن است　　عارف ضاله خود است و موقن است

(مولوى، ١٣٨٥ش: ٦/٤٥٢٠)

- إنَّ العلم ضالة المؤمن والعارف ضالة نفسه وهو موقن.

«وهـذا العلم هو الحكمة والحكمة تعنى العلم، والمعرفة، والعرفان. واصطلاحاً تعنى الحكمة العلم الذى يبحث حول حقائق الأشياء بمقدار ما للبشر من طاقة.» (جرجانى، ١٩٩٨م: ٨١) «والحكمـة هـى العمـل بالعلم «لقد أمر الله تعالى رسـوله بتعليم الناس الحكمة قائلاً: ويعلمهم الكتاب والحكمة.» (ناصر خسرو، ٢٠٠٥م: ٢٤) «الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها.» (فروزانفر، ٢٠٠٨م: ١٩٥)

پس چو حكمت ضاله‌ى مومن بود　　آن ز هـر كه بشـنود موقـن بود

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٢/٣٦٠٢)

- الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها.

والحكمة نوعان :دنيوية و دينية، ومن المؤكد أنَّ مولانا يقصد الحكمة بمعناها الدينى:

حكمت دنيا فزايد ظن و شک　　حكمت دينى بـرد فوق فلک

(المصدر نفسه :٣٢١٣/٢)

- حكمة الدنيا لا تتمخض إلّا عن الظن والشک أمّا حكمة الدين فتبلغ بصاحبها العلا.

ويمكـن العثور على هذا النوع مـن الحكمة فى القرآن الكـريم «لقد قبل أصحاب رسـول الله القرآن وأحكامه بلا تتبع ولا تفحص واعتنقوه ولكنَّ إذا غضضنا النظر عن أصحاب رسـول الله فإنَّ حكمة القرآن ضالة المؤمنـين وكل مؤمن يقر ويوقن بضالته» (أنقروى، ١٩٩٥م: ٩٦٧/٢)

حكمت قرآن چو ضاله مومن است　　هركسى درضاله‌ى خود موقن است

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٢/ ٢٩٢٠)

– حكمة القرآن ضالة المؤمن وكل شخص موقن بضالته.

يرى مولوى أنَّ كافة العلوم الحقيقية كامنة بين الآيات الإلهية وكل من يبحث عن العلم الباطن، والحكمة، والحقيقة فلا بدّ له من التدبر فى القرآن والتفكر فيه، لأنَّ الحكمة هبة ينعم الله بها على من يشاء ويوفر له سبيل بلوغها من العدم، لكنَّ تلقيها يتوقف على قدرة الشخص وليست ممكنة بالتكرار وهى علم يثبت بالعمل به وتحتاج إلى قدرة حيث يصف مولانا هذا الأمر فى أبيات:

گرچه حكمت را به تكرار آورى   چون تو نا اهلى شود از تو برى

(المصدر نفسه: ٢/٣١٩)

– لن تبلغ الحكمة حتى لو تكررت على أسماعك طالما أنَّك لست أهلاً لها.

النتيجة

لم ينظر مولانا إلى العلم كمعارف زائدة أو فالمحفوظات الظاهرية لا توفر للإنسان السبيل لبلوغ الكمال والحقائق وكشف المجهولات العينية. فهو يرى بأنَّ العلم الظاهر إذا اقترن بالباطن يبلغ بصاحبه مرتبة اليقين. إنَّ مثنوى معنوى تعليم وتلقين لدرس العشق، العشق الذى ينقذ الإنسان من ورطة النقص والغرور، ويبلغ به الكمال الإلهى ويقتضى ترك الغرور والتكبر والعلوم التى تؤدى إليها والتى لا تتوافق مطلقاً مع هذا العشق. أمّا العلم الدنيوى أو البحثى فبدلاً من أن يصل بالعالم إلى المعلوم، يستتر به فى متاهات البراهين والقياسات، ويضع فى طريقه العديد من العوائق، وفى الحقيقة فإنَّ هذا العلم يمنع طالبه من تحقيق الهدف المنشود ويحل على روحه كوبال لأنَّه يعتبره أداة لجذب العامة ولأنَّه أحياناً يقابل بالرفض فهو يؤدى إلى الاستياء. إنَّ جذب الزبائن وكسب الجاه يمنع هذا العالم من التوجه إلى الحق ويضرب بينه وبين الحق حجاباً، ولذلك فإنَّ العلم البحثى والتقليدى يعتبر ذليلاً وحقيراً، لأنه لا يصل بالعالم إلى الحقيقة ورغم أنَّ مولانا يعتبر العلوم البحثية، والرسمية، والدنيوية صغيرة أمام العلوم الكشفية واللدنية، لكنَّه يرى أنَّ تلك العلوم مستمدة من الوحى وبما أنَّها تتوقف بالظن والخيال فهى تشكل عبئاً ثقيلاً يحمله صاحبه لبلوغ الجاه والمقام كما جاء فى القرآن الكريم:

"كمثل الحمار يحمل أسفارا". يعتقد مولانا أن أصل العلوم مستمد من الله تعالى وأی شیء سوی ذلک فان وزائل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

نهج البلاغه.

ابن‌عربی، محیی الدین. (۱۳۸۱ش). فتوحات مکیه. ترجمه محمدخواجوی. لاط. لامک: لانا.

ـــــــ (۱۹۹۳ش). تدبیرات الهیه ابنعربی. تحقیق حسن عاصی. لاط. بیروت: لانا.

انقروی، رسوخ الدین اسماعیل. (۱۳۷٤ش). شرح کبیرانقروی برمثنوی معنوی مولوی. مترجم عصمت ستارزاده. لاط. طهران: زرین.

بقلی، روزبهان. (۱۳٤٤ش). شرح شطحیات. به اهتمام هانری کربن. لاط. لامک: لانا.

تهانوی. (۱۸٦۲م). کشاف اصطلاحات الفنون. لاط. کلکته: چاپ کلکته.

الجرجانی. (۱۳۷۷ش). تعریفات جرجانی. ترجمه سید عرب و سیما نوربخش. لاط. طهران: فرزان.

حلبی، علی اصغر. (۱۳۸۳ش). جلوه‌های عرفان. لاط. تهران: قطره.

خواجه، ایوب. (۱۳۷۷ش). اسرارالغیوب "شرح مثنوی معنوی". تصحیح محمدجوادشریعت. لاط. طهران: أساطیر.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳ش). فرهنگ دهخدا. المجلد۱۲و۱۳. لاط. طهران: دانشگاه تهران.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸٤ش). پله پله تا ملاقات خدا. لاط. تهران: علمی.

ـــــــ (۱۳۷۳ش). سر نی. المجلد۱و۲. لاط. تهران: علمی.

زمانی، کریم. (۱۳۷٤ش). شرح جامع مثنوی معنوی. الطبعة الثانية. تهران: اطلاعات.

ـــــــ (۱۳۸۹ش). شرح جامع مثنوی معنوی. الطبعة ۲۰. تهران: اطلاعات.

سبزواری، حاج ملاهادی. (لاتا). شرح مثنوی. به کوشش دکتر مصطفی بروجردی. لاط. طهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سجادی، ضیاء الدین. (۱۳۷۲ش). مقدمه‌ای برعرفان و تصوف. لاط. طهران: سمت.

سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۹ش). فرهنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی. لاط. لامک: طهوری.

عبدالباقی، محمدفواد. (۱۳۷٤ش). المعجم المفهرس "لألفاظ القرآن الكريم". لاط. لامک: انتشارات اسلامی.

عزالدین کاشانی، محمودبن‌علی. (۱۳۷۲ش). مصباح‌الهدایه ومفتاح‌الکفایه. با مقدمه و تصحیح جلال‌الدین همایی. لاط. لامک: نشر هما.

عطار، شیخ فریدالدین. (۱۳۸۳ش). تذکرة الأولیاء. تصحیح وتحشیه رینولد نیکلسون. ترجمه مقدمه هاع. روح بخشان. لاط. طهران: اساطیر.

غزالی، امام محمد. (۱۳۸۹ش). کیمیای سعادت. به سعی و اهتمام پروین قائمی. لاط. طهران:

نشرپیمان.

فاخوری، حنا، وخلیل الجر. (۱۳۷۳ش). تاریخ فلسفه درجهان اسلامی. ترجمه عبدالمحمدآیتی. لاط. طهران: علمی وفرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷ش). احادیث مثنوی. ترجمه و تنظیم حسین داودی. لاط. طهران: امیر کبیر.

قیصری‌رومی، محمد داود. (۱۳۷۵ش). شرح فصوص الحکم. سید جلال آشتیانی. لاط. طهران: امیر کبیر.

کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۷۲ش). مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه. تصحیح علامع جلاالدین همایی. لاط. قم: نشرهما.

کراجکی، محمدبن علی. (لاتا). کنز الفوائد. لاط. لامک: موسسه تحقیقات و نشر معارف اهل بیت.

معین، محمد. (۱۳۷۸ش). فرهنگ فارسی. لاط. طهران: انتشارات امیرکبیر.

مولانا بلخی رومی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۵ش). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. مقدمه عبدالحسین زرین‌کوب. لاط. طهران: صدای معاصر.

ـــــــــــ. (۱۳۶۹ش). فیه مافیه. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. لاط. طهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ. (۱۳۹۰ش). دیوان شمس. تهران: طلایی.

ناصرخسروقبادیانی بلخی، حکیم ابومعین. (۱۳۸٤ش). دیوان اشعار. مقدمه سیدحسن تقی زاده. لاط. طهران: نگاه.

ـــــــــــ. (۱۳۸٤ش). وجه دین. لاط. طهران: اساطیر.

نیکلسون، الن رینالد. (۱۳۷٤ش). شرح مثنوی معنوی مولوی. ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی. لاط. طهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷٤ش). مولوی‌نامه "مولوی چه می‌گوید". المجلد۱ و۲. لاط. طهران: نشرهما.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۳٦ش). کشف المحجوب. تصحیح ژوکوفسکی. به اهتمام محمدعباسی. لاط. طهران: امیرکبیر.

همدانی، عین‌القضاة. (۱۳۸۹ش). عین القضات. تصحیح عفیف عسیران. لاط. طهران: کتابخانه ملی ایران.

یثربی، سید یحیی. (۱۳۸۷ش). عرفان نظری. لاط. قم: بوستان کتاب.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة - العدد الثاني عشر - شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٥٢ ـ ٣٣

نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما فی أشعار نازک الملائکة

علی پیرانی‌شال*
زهرة ناعمی**
خدیجة هاشمی***

الملخص
اللون يُعَدّ إحدى المكونات الأساسية للصور الحسية عند الشعراء القدماء والمعاصرين، ولجأ الشعراء إلى الاستعانة بالكلمات والرموز اللونية فی صورهم الشعرية وتجسيد المعنی وإبرازه؛ فالشــعراء يرسمون بواســطة الألوان الأشياء ويكسبونها إيحاءات جديدة، ومن الشعراء المعاصرين هی نازک الملائكة التی قد قامت بتوظيف الألوان فی أشعارها علی مستوی واسع للتعبير عن المشاعر النفسية وعواطفها، والألوان المختلفة تتجلی فی أشعار نازک الملائكة منها؛ اللون الأحمر والأخضر، ولأهمية هذين اللونين وجماليتهما فی أشعار نازک الملائكة، تناولت هذه المقالة دراسة اللون الأحمر والأخضر فی البناء الشعری عند نازک الملائكه بالمنهج الوصفی التحليلی والإحصائی حينما حاولت أن تستشهد بنماذج شعرية دالة علی هذين اللونين من أشعارها. وفی تتّبع دلالات الألوان ودرجة تكرارها فی شعرها لاحظنا أنّها تنبثق من حالتها الشعورية من الفرح والحزن ولاتُستخدم الألوان أحياناً فی أشعارها كما هی فی الحياة الواقعية بل يمكن أن يقال إنّ الشاعرة تكاد أن تعقد بين الألوان عقد قران، بحيث يمكن استبدال لون بآخر، لأنّها ذات صبغة جمالية ولها دلالات سياسية واجتماعية، وكثرة اهتمام الشاعرة بالألوان وإعطاء المعانی المختلفة والدلالات الرمزية والجماليــة لها، تدلّ علی نظرتها الذكية إلی الكون والطبيعة وتأثرها بالأحداث والتطورات السياسية والاجتماعية، والشــاعرة فی كثير من الأحيان تربط دلالة اللون الأحمر بالثورة وطلب التحرر من الاستعمار والحب والحياء، والأخضر يأتی بعده ويرادف الحياة وما تحمله من معانی التجدّد والأمل والنماء والخصوبة.
الكلمات الدليلية: النقد، الشعر العراقی المعاصر، نازک الملائكة، دلالات اللون، اللون الأحمر، اللون الأخضر.

*. أستاذ مشارک بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران. Ali.piranishal@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران.
***. خريجة مرحلة الماجستير بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين ابويسانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١ تاريخ القبول: ٩٢/١٠/٣٠

المقدمة

الألوان تضفی الجمال والمتعة علی حياة الإنسان؛ «اللون جزء من العالم المحيط بنا. وهــو يلازمنا فی حياتنا، ويدخل فــی كل ما حولنا. ونحن ننفق علی النواحی الجمالية -ســواء فی أنفســنا أو داخل بيوتنا أو خارجها- أضعاف أضعاف ما ننفقه علی شؤون المعاش الضرورية. ولا شــك أن اللون يبرز كواحــد من أهم عناصر الجمال التی نهتمّ بها، ونستعين بآراء المتخصصين والخبراء لتحقيقها.» (عمر، ١٩٩٧م: ١٣)

«لعلّه من المفيد أن نذكر أنّ كثيراً من الديانات أعطت للألوان قيمة خاصّة، واتّخذت لها دلالات رمزية، فالأصفر لون مقدس فی الصين والهند واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر فی اللوحات المقدّســة فی شــكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية.» (المصــدر نفســه: ٢١٩) تختلف نظــرة كل عقيدة للــون نتيجة تمايز البيئــات الجغرافية والإقليمية: «والبيئة الجغرافية والإقليمية أيضاً لها أثر فی اختيار اللون، لأنّ كل شــعب يمكــن أن يحبّذ لوناً ويســتثمره وفقاً لظروفــه البيئية والجغرافية. فمثلاً يعشــق الجاهلی اللون الأخضر لأنه يبحث عن الخصوبة والعشب والكلأ والشجر فی فيافی الجزيرة ولا يحبّ اللون الأحمر لارتباط هذا اللون بالجدب، والقحط، والحرارة، والجفاف، والظمأ.» (قائمی، لاتا: ٣٨٦)

ولأجل الأثر الذی تتركه الألوان فی مشاعر الإنسان، يتباين الأفراد فی الميل إلی لون دون آخر؛ «كما أن ميل الإنسان إلی لون بذاته وتفضيله علی غيره يرتبط بمجموعة من الخصائص الفردية أهمّها: اختلاف الأذواق والطبائع، وسرعة التأثير وبطئه، ودرجة هيجان الشــاعر والإحســاس الفنّی، ونوعيــة اللّون المعبّر عنــه، وقدرته علی الجذب والتأثير... .» (مِيدنِی، ٢٠٠٥م: ١١٣) وإنّ اللون جزء هامّ فی نسيج العمل الفنی خاصّة الشــعر: «إنّ اللون لا يمكن أن نعطيه أو نمنحه وجوداً منفصلاً عن باقی عناصر التكوين الأخری، بل نجد أنّ هذه العناصر مجتمعة داخل الســطح التصويری، تعطيه وجوداً وتمتدّ معه بطريقة جمالية يصعب تصور اللون مبتعداً عن تجســيد الجانب التعبيری فی العمل... .» (الــدّوری، ٢٠٠٢م: ٢٣٧) وفــی الأدب العربی الحديث لاتُســتعمل الألوان للدلالات الجماليــة فقط، بل تُســتخدم كأداة رمزية، كما يقول "جون كويــن" (Gohnkwin) فی

"بناء لغة الشعر": «إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية، وعلى النحو الخاص كلمات الألوان، فليس هذا -أو فلنقل، فليس هذا فقط- كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرّد إلى المحسوس... والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان، أو بمعنى أدق، لا تحيل إليها إلّا مرحلة أولى، وفی مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذی طبيعة عاطفية.» (کوين، ۱۹۸۵م: ۲۴۰) وشغلت الألوان حيزاً كبيراً من اهتمام الأدباء لاستخدامها فی النص الأدبی خدمةً للصور الشعرية عندهم وإنّ حضور اللون فی الصورة الشعرية يُعدّ ركناً فنياً أساسياً من الأركان التعبيرية والبلاغية، كما يكون للّون دلالاته المتعددة الفكرية والدينية والثقافية.

وقد اهتمّت نازک الملائکة فی العديد من أشعارها باللون الأحمر والأخضر اهتماماً بالغاً لذلک يبدو أنَّ نقد وهذين اللونين ودراستها فی أشعارها ضروریٌ جدّاً. أمّا هذه الدراسة فتحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تجلّت دلالات اللون الأحمر والأخضر فی أشعار نازک الملائکة؟ كيف تستخدم الشاعرة هذين اللونين فی أشعارها، مباشرة أو غير مباشرة؟ وما دلالة التوزيع اللونی فی أشعارها؟ جدير بالذكر أنّ المنهج الذی اعتمدناه فی هذه الدراسة هو المنهج الوصفی- التحليلی والاحصائی.

الدراسات السابقة

هناک دراسة مفصّلة لشعر نازک الملائکة تحت عنوان "نازک الملائکة والتغييرات الزمنية" لإيمان يوسف بقاعی، والتی تعتبر أكثر علمية وشمولية. يتطرق فيه الكاتب إلى حياة نازک الملائکة ومسيرتها الأدبية، ويقوم بتحليل مختلف اتجاهات شعرها وموضوعاتها. كذلک كتاب علی الطايی "الكتاب الذهبی (۱) نازک الملائکة" فهی تناولت حياة الشاعرة واتجاهاتها ومعتقداتها كذلک آراء الباحثين والأدباء حول أدبها واتجاهاتها وأساليبها فی الشعر، ومن الدراسات التی تناولت الألوان فی الشعر نخصّ منها بالذكر كتاب "اللون ودلالاته فی الشعر: الشعر الأردنی نموذجا" لظاهر محمّد هزّاع الزّواهرة، و"الضوء واللون فی القرآن الكريم: الإعجاز الضّوئی-اللونی" لنذير

حمدان، و«اللون في الشعر العربي قبل الإسلام "قراءة ميثولوجية"» لإبراهيم محمد علي، و"دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي" لعياض عبد الرّحمن أمين الدّوري، و"دالة اللون في زمن أهل التحقيق" لصالح ضاريظهر، وقد تطرّقت "طيبه سيفي" في رسالتها بالفارسية إلى دراسة اللون في أشعار الشعراء المعاصرين، عنوانها: «بررسی و تحليل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز "بدر شاكر السياب"، و"عبد الوهاب البياتي"، و"عبد المعطي حجازي"» في جامعة طهران. ومن الدراسات التي يلزم ذكرها مقالة مشتركة لمرضيه آباد ورسول بلاوي تحت عنوان "دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي" المنشورة في فصلية إضاءات نقدية، العدد الثامن، شتاء (۱۳۹۱هش)، ودراسة ابن حويلي الأخضر ميدني تحت عنوان "الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني" المنشورة في مجلة جامعة دمشق، المجلد ۲۱، العدد السابع، (۲۰۰۵م)، ومقالة لخالد بن محمد الجديع بعنوان "سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر" المنشورة في مجلة جامعة الرياض، المجلد ۲۹، العدد الخامس والسادس، (۲۰۰۸م)، ودراسة لمرتضى قائمي تحت عنوان "جماليات اللون في القرآن الكريم" في مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرين، السنة الحادية العشرة. قد حفلت هذه الدراسات والأبحاث بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية حول الألوان ودلالاتها في البناء الشعري، ولكن هذه الدراسة تكشف عن دلالات اللونين الأحمر والأخضر وكيفية استعمالها في أشعار نازك الملائكة.

اللون وجماله في الصورة الشعرية

أدّى اللون دوراً فاعلاً في رسم الصور الشعرية بصفته وسيلة جوهريّة من وسائل التعبير التي أسهمت في تجسيد المعنى وتعميقه عند الشعراء «إنّ اللون هو لغة اللوحة الخاصّة بل ربّما اللغة الرمزية التي يستخدمها الشاعر في إبداعه بما يحمل من دلالات غنية كما أن هناك علاقة مكمّنها الشعور، تربط بين اللون، واللغة، والفكر، والزمان، والمكان، وهي علاقة إيحائية جمالية تمنح العمل الفني قيمة جمالية مستقلة...، لإخراج اللون من مجرد كونه كلمة أو مفردة أو مجرد صبغ على الورق تراه العين، إلى أن يكون

عالماً واسعاً غنياً، يفتح الباب واسعاً أيضا أمام المتلقی... .» (الزّواهرة، ۲۰۰۸م: ۲۲۸) فإنّ للألوان قيماً رمزيةً وايحائيةً ويرمز توظيف الألوان إلی الدلالات المختلفة؛ «ويبقی الشاعر قادراً علی إعادة رسم الأشياء، وتكون الملامح المرسومة باللون الذی يشاء، فقد يلوّن الأشياء كالأشجار بالسواد أو غيره من الألوان، وهذا ما يعنی اللغة اللونية لدی الشاعر، إذ يقدّم اللون إيحاء ومعنی آخر غير الذی عرف عنه، فإذا غلب علی البياض الصفاء، فإنّ البياض وفق سياق ما يصبح رمزاً للاستسلام أو للمرض والسوء..، وهكذا يكون اللون لغة للشاعر ولغة للرسام.» (المصدر نفسه: ۲۳٦) «فالشعراء توجّهوا إلی الصلات المادية والحسية فی أشعارهم ويعمّقون مداها عن طريق اللون والتشبيهات الحسية.» (الكبيسی، ۱۹۸۲م: ۷۱)

ويعتبر اللون بوصفه أقدر وسائل فن الرسم ليكون إحدی المحسوسات المكوّنة للصور الشعرية، «إذا ما نظر إلی العلاقة القائمة بين الفنون علی اختلاف أشكالها وألوانها، فالرسم والشعر يشتركان فی جانب التصوير، ولكن مادة الأول هی الألوان والخطوط، ومادة الثانی هی اللغة» (ربابعة، ۱۹۹۷م: ۱۳۵۳) واللون وسيلة هامّة من وسائل التعبير والفهم، وأثر اللون وأهميته لا يمكن لأحد إغفالهما علی أی حال و«يستعين الشاعر بالألوان، ليعبّر عن عمقه العاطفی وجوهره الفكری، وكأنه رسام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسان.» (آباد وبلاوی، ۱۳۹۱ش: ۱۰)

نبذة عن حياة الشاعرة

«ولدت نازک الملائكة فی بغداد بالعراق عام (۱۹۲۳م)، بعد أن أنهت دراستها الجامعية حصلت علی الماجستر فی أمريكا. درّست فی كلية التربية بجامعة بغداد، ثم بجامعة البصرة ثم بجامعة الكويت التی كانت آخر المطاف فی حياتها التدريسية.» (شهاب، ۲۰۱۰م: ١٤)

«أصدرت نازک الملائكة ديوانها الأول "عاشقة الليل" سنة (۱۹٤۷م)، ثم ظهر ديوانها الثانی "شظايا ورماد" سنة (۱۹٤۷م)، وديوانها الثالث "قرار الموجة" صدر سنة (۱۹٥۷م).» (الخياط، ۱۹۷۰م: ۱٥۸)

«إنّ نظرة سريعة إلى دواوينها تجعلنا نؤمن أنّ الشاعرة كانت تعيش فى عالم اليأس والألم والوحدة والغربة مع ذكريات الماضى.» (جحا، ۱۹۹۹م: ۳۵۹)

دلالات اللون الأحمر

هو أول الألوان التى عرفها الإنسان فى الطبيعة، ينتمى إلى مجموعة الألوان الساخنة المستمدّة «من وهج الشمس، واشتعال النار، والحرارة، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية.» (على، لاتا: ۵۷-۵۸)

وهـو لون الـدم ويعبّر عن الخطر والخوف أو النشـاط، «إن اللون الأحمر لنجمة أو لكوكب كان يذكر الإنسـان القـديم بالدم، وينبئه بفتن وحروب فى المجتمع البشـرى، كذلک شـبه شعراء الشرق شفتى الحبيبة بالمرجان،... .» (غاتشف، ۱۹۹۰م: ۱۲) «وهو لون الرحيق ويمثّل النار.» (بايار، ۱۳۷٦ش: ۱۳۵) إنّ التجارب السيكولوجية قد دلّت على أنّه ذو تأثير قوى على مشـاعر الإنسان وطبائعه «فهو يسبّب الإحساس بالحرارة وإنّ إشـعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمـراء فى المجموعة الطيفية تتغلغل بعمق فى أنسجة جسـم الإنسـان. إنّ اللون الأحمر يزيد من الانفعال الثورى، ولهذا فإنّه يسبب ضغطـاً دموياً قوياً وتنفسّـاً أعمق. إنّ اللون الأحمر هو لـون الحيوية والحركة.» (صقر، ۲۰۱۰م: ۱۰۳)

وورد اللون الأحمر فى القرآن الكريم مرّة واحدة ودلّ فيه على مشهد حسن، واللون الأحمـر وصف لنوع من الجبـال؛ قال الله تعالى: ﴿مِنَ الْجِبَالِ جُـَددٌ بِيضٌ وحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا...﴾ (فاطر: ۱۷)

لعب اللـون الأحمر دوراً معتبراً فـى المعتقدات والديانات التى اعتنقها الشـعوب عبر مختلـف العصور «هو رمز لجهنم فى كثير من الديانات حيث توصف بأنها حمراء.» (عمـر، ۱۹۹۷م: ۱٦٤) «إن الذى حيّر العربَ الجاهلىّ هو اللونُ الأحمرُ، واعتبر الموتَ الأحمرَ أسوأ موتٍ، والريحَ الأحمر أقبح ريحٍ، والسنةُ الحمراء لديهم هى السنة الجدباء.» (شفيعى كدكنى، ۱۳۸۳ش: ۲۷۰) وتعنى كلمة الأحمر معنى الجميل عند بعض الشعوب؛ مثلـاً «كلمة "أحمر" عنـد الروس مرادفة لكلمـة "جميل" والعلم الأحمـر، رمز لنظامهم

الاجتماعی.» (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٦) «والرومـان حملوا الراية الحمراء إعلاناً للحرب، وثوّارها يعتبرونها للإشارة إلى الصراع والمقاومة.» (المصدر نفسه: ١٦٦)، فی حين أخذ معنی مغايراً لذلک «يستخدم فی الصين فی احتفالات الزواج ... ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس والصينيين إلی الحياة والبهجة.» (المصدر نفسه: ١٦٦)

الأحمر ودلالاته المباشرة فی أشعار نازک الملائکة

تأتی "نازک الملائکة" باللون الأحمر أغلب الأحيان، بحسب ما تريده من هذا اللون:

«وَرُؤَی مَشْنَقَةٍ حَمراءُ لا تَمْلِکُ قَلبًا.» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/١٩٤)

وصفت نازک المشـنقة باللون الأحمـر، قد يکون ذلک الوصف بهذا اللون بسـبب تداعيات الموت والدماء، رغم أن المشـنقة لا تسـبّب سـفکاً للدّماء، لکنّه قد يسـبّب ارتباطاً ذهنياً.

«ونازک وصفت فی قصيدة "مر القطار"، أحلامها بأنها تشتعل کاللهب، واستخدمت اللـون الأحمر لتتحدّث عن قوّتها وحدّتها، ولتبعثَ الحيوية والنشـاط، إذ اللون الأحمر يدلّ علی الحيوية والثورة لأنّه يرتبط بالجهد الخلاق والتطور.» (لوشر، ١٣٨٠ش: ٨٣)

«ألْقَتْ عَليهِ حرارةُ الأحلامِ آثارَ احْمِرَارْ.» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/٦٣)

والحمرة فی الخدّ هی صفة حسنةٌ، وقد وصفت "نازک" خد طفلتها فی قصيدة "أغنية لطفلی" بهذا اللون:

«وَالحُمْرَةُ عِندَ صَغيری ثَغْرَاً خَدّاً.» (المصدر نفسه: ٥٥٤)

ومـن المجالات الأخری التی اسـتعملت "نازک" اللون الأحمـر فيها هی تعبير عن عاطفـة الحبّ، وحرقته وألم الوجد؛ لأنّ اللـون الأحمر بدلالة الحرارة والتوّهج قد تؤثّر علی نفس الإنسان:

«لم يزَلْ يتْبَعُنا مُبتَسماً بَسْمَةَ حبٍّ
قَدمَاهُ الرّطْبَتانِ
تَرکَتْ آثارَها الحَمْرَاءَ فی کلِّ مَکانِ» (المصدر نفسه: ٥٣٢)

ويحمل معنی الحياء والخجل، والتجارب السـيکولوجية قد أثبت للألوان قدرة تأثير

قوى على مشاعر وحالات النفس البشرية:

«وَخُدودى مخمَلٌ لَدْنُ

بَقَّعَتْهُ حُمْرَةُ خَجَلِى» (المصدر نفسه: ج١/٣٥٠)

وقولها الآخر:

«فاحْمِرارُ الحَياءِ لونُ الخُدودِ.» (المصدر نفسه: ٦٨٠)

ولوّنتْ السنين باللون الأحمر الذى أُعتُبِرَ لون الدم وقد تشاءَمت به:

جاءَ بالرّايةِ المثَلَّثةِ الأنـ

ـجُم يمْحُو عارَ السِنينِ الحُمْرِ (المصدرنفسه: ج٢/٥٢٢)

ووصف الدماء بالأحمر يدلّ على كثرة سفک الدّماء فى البيت التالى:

فيمَ هذا الصِّراعُ؟ فيم الدِّماءُ الـ

ـحُمْرُ تَجْرِى على الثَرَى العَطْشانِ (المصدر نفسه: ج١/٣٦٨)

الأحمر ودلالاته غير المباشرة فى أشعار نازک الملائکة

تعتنى "نازک" باللون الأحمر لما يحمل من الدلالات الأساسية فى أشعارها، وتكرّر الألفاظَ التى توحى دلالة الاحمرار، كالدم والورد و... وحينما تصوّر فلسطين خالية من القيود والمحتلّين تستعين لوصفها باللون الأحمر، قاصدةً بث الحياة فيها، فتقول:

«أغْرِسُ عندَ "بيتِ المقدّسِ" الدّامِى قَرَنْفُلَةً كَبيرهْ

وَأُحِيلُها فى عَرضِ بَحْرٍ مِن زُهُور الماءِ والدِّفْلَى جَزيرَهْ»

(الملائكة، ١٩٩٨م: ١١٧-١١٨)

اللون الأحمر المتمثّل فى الدامى يعبّر عن القتل والتدمير حيث تتجسّد صورة الوطن القتيل "البيت المقدس الدامى" ولكن اقترانها بالماء والزهور يشير إلى الخصوبة والتطهير. كذلک توظّف الشاعرة اللون الأحمر المتمثّل فى المغرب فى قصيدة "لعنة الزمن" حيث تنشد:

«وَأراقَ المغْرِبُ ألوانَهْ

فَوقَ الأشياءِ الوَسْنَانهْ

لم يبقَ بناءٌ لم تُحَمِّرْ أعاليه، لم يبقَ زُقاقْ
حتّی فی صُفرةِ خَدِّينا
حتّی فی وَجْمةِ قَلبِينا
أحْسَسْنا اليقَظَةَ وَاللونا
حَتّی فِی دَمِنا، فِی الأعْرَاقْ
أحْسَسْنا شيئاً کالثَّورةِ فی الدَّم، فی الأعْينِ، فی الأعْرَاقْ
شئياً کالْلَهْفَةِ، کالأشْواقْ» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/٢٤٢)

أراق المغرب ألوانه الحمراء علی کل الأشـياء واشتعلت بها الأشياء، وأحاط الفرح والسـرور کلَّها، واللون الأحمر الذی يتجسّـد فی المغرب يبعث فی نفس الإنسان وکل الأشـياء النشاط والانشـراح، واللون الأحمر هو لون الدم الذی يبعث الحرکة والثورة. تقول نازک فی مکان آخر:

«طالَ التغَرُّبُ والتِّلالُ تَلَوَّنَتْ بدمِ الغُروبْ.» (المصدر نفسه: ٣٦٨)

يشـيع اللون الأحمر فی أشعارها، وهو يرافق الدماء، بما تدلّ عليه الدماء من الثورة والقتل عندها، وهی تقول حينما تخاطب أمّها المتوفية:

«تَرقُدِينَ مُخَضَّبةً بِدِماء العَقيدةِ.» (الملائکة، ١٩٧٨م: ٦٢)

هنا لم تذکر اللون الأحمر، بل ذکرت مصدره وهو خضاب الدماء، الذی تصوّرت أمّها تتزين به فی رقادها، والدّم يمثّل وجود العقيدة بين أبناء الأمة فی أرضها.

وفی تصوير لون الأفق وشـدَّة احمراره، اسـتفادت من خضاب الدماء الذی يوحی اللون الأحمر:

«وَرَأيتُ عَلَی الأُفُقِ المخْضُوبِ بفَيضِ دَمِی.» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/٧٢)

وربطت نازک الثورة وطلب التحرّر من العبودية والاسـتعمار باللون الأحمر، لما فيه من القتل والدماء:

«نَبَأٌ أنْکَرَتْهُ المروجُ الخَضيبَةُ بِدَمِ الثُوّارْ.» (المصدر نفسه: ٤٧٦)

وفی قصيدة "سنابل النار" تقول أيضا:

«وَحُمرةُ ذَلکَ الجَمرِ

كَمثلِ سُهُولنا الدّاميةِ الخَضْرِ
وَمثلُ حُقُولنا المحلُولَةِ الشّعْرِ
يرَوِّيها دمُ الشُّهداءِ في رِحْلَةِ إصْرارِ
إلى أوْدِيةِ الثَأرِ» (الملائكة، ١٩٩٨م: ١٥٦)

الورد ولونه الأحمر يدلّ على الإثارة والعشق:

«ووَردُ الحُبِّ والأشْعَارْ
هُوَ الأثْمَارْ
وكُلُّ هوىً أُحِسُّ بهْ» (المصدر نفسه: ١٤٤)

والورد يدلّ على شدَّة الحبِّ لوطنها، لما في حمرته من الدّماء والتّضحية:

«حُبُّهُ صَيفٌ مِن الوَرْدِ يغَنّي في دِمَائي.» (المصدر نفسه: ١٤٥)

كذلک تأتي بوردة الموت التي تدلّ على التّضحية في سبيل الحق، وحمرتها من دماء الضحايا الذين قتلهم أعداؤهم لأجل حبّهم إلى الوطن:

«وردُّ الموتِ، في عَطرِها نحنُ قد رَتِعْنا.» (المصدر نفسه: ١٧٩)

وأيضا تأتي بوردة المشـنقة وتوحي بها وردة الموت، لأنّ المشنقة يتداعى بها الموت والدماء:

«تَفَتَّحَتْ وَردَةُ المشْنَقَهْ.» (المصدر نفسه: ١٨١)

تورد "نازک الملائکة" اللونَ الأحمر عبر العنوان الشـعري "سـفر في مرايا الدامية" في ديوان "يغيّر ألوانها البحر" فتصف فيها تحرّر مدينة القنيطرة من الاحتلال الصهيوني، ويتحدّث فيها القمرُ حبيبته؛ القنيطرة ورجوعها من السفر، وتستعمل فيها المفردات التي تشـير إلى الموت كثيراً كالدم، والقتل، وتدمى، والخطوط الدامية، والجرح، وتتبيّنُ فيها أنَّ إسرائيل تدمّر القنيطرة وتقتل أبناء أمَّتها:

«قالَ القَمرْ
حَبِيبَتي قد رَجَعَتْ مِنَ السَّفَرْ
حَبِيبَتي القُنَيطَرهْ

مرُوجُها مقابرُ الغِناءْ
صَيرَها حِقْدُ اليهودِ غَابةً مِن مِزَقٍ، حرائقَ، أشلاءْ» (المصدر نفسه: ١٨٥-١٩١)

وأمّا اللون فقد يتحوّل فى أشعار "نازك الملائكة" إلى لون آخر، وهذا القلب اللونى يزيد نصّها الشعرى قيمة وجمالاً ودلالة:

«وَالموْتُ قُبْلَهْ/ تَمْنَحُنا ثَلجَها المدَمَّى تَلَّ أبِيبِ» (المصدر نفسه: ١٨١)

كما نلاحظ فى هذه المقطوعة، تحوّل اللون الأبيض من دلالته المألوفة إلى دلالة اللون الأحمر فى التعبير "ثلجها المدمّى"، وقد تجلى الانزياح فى هذه المقطوعة عنصراً هاماً، فعندما تستوجب اللونية "بيضاء" وصفاً طبيعياً لهذا الثلج، صبغت باللون الأحمر وهو على غير المتوقع، فالأحمر هنا رمز للدم والشهادة، والثلج رمز للطهارة والنقاء، فتريد الشاعرة باستبدال اللون الأبيض باللون الأحمر، أنَّ تقول: إنَّ انتصار شعبها ما حصل إلا بالمقاومة والصمود، فالصمود الذى أسفر عن الانتصار رهنٌ بالشهادة.

اللون الأحمر والطبيعة فى أشعار نازك الملائكة

«تندرج الألفاظ غير المباشرة الدالة على اللون فى قسمين: منها ما ارتبط بالجماد مثل "الليل والحزن" ومنها ما ارتبط بالحياة، مثل "الزيتون، والياسمين، والزنبق"، وهى تعود إلى الطبيعة بأشجارها وأزهارها.» (الزّواهرة، ٢٠٠٨م: ١٣٣)، وقد وردت الطبيعة بألوانها المختلفة فى أشعار "نازك الملائكة" كثيراً، «ولنازك ولع واضح كغيرها من الرومانسيين، بألفاظ الطبيعة ومسمّياتها المختلفة.» (خليل، ١٣٨٧: ٢٠٥) «لأنّ الهرب إلى الطبيعة، يعدّ الموضوع المألوف عند الرومنطيقين.» (غريب، لاتا: ١٤١) فقد يصبح اللون إنساناً تخاطبه الشاعرة كما تخاطب شقائق النعمان واصفةً لونها بالأحمر المتمثّل فى الدم الذى يوحى بالحركة والنشاط والشوق فى نفس البشر:

«تَحيةً شَقَائقَ النُّعْمَانْ
يا أُخْتَنا الحَمْرَاءْ
يا شَفَةً ساخِنةَ الألْوانْ
مُتْرَعَةَ الدّمَاءْ

أُخْتَاهُ أنتِ أشْرفُ الوُرودْ
رمزُ الدمِ المرَاقْ
يا لونَ ما نُضْمِرُ من حُقُودْ
مُحْرِقَةَ الأشْواقْ» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٥٦٨)

ثم تستعمل الدم الأحمر عن طريق الذبح، للدلالة على التضحية والتفانى فى سبيل الحق وتحقّق آمالها المتمثّلة فى الربيع:

«مِن أجْلِ هذا اللونِ نُجْرِى النَّجِيعْ
جَداولاً تَنْثَالْ
وَبِاسْمِهِ نَقْتُلُ حتّى الرَّبِيعْ
وَنَذْبَحُ الأطْفال» (المصدر نفسه: ٥٦٩)

ووصْف نازك الورد بالاحمرار ليس من الجانب اللونى، وإنّما إبرازه لتأكيد المعنى المراد، وهو ربط الثورة والتحرّر بالحمرة، وهذا يأخذ الدلالة السياسية فى تعبير "راية الكفاح":

«وردتَنا الشريفةَ الحَمرَاءْ
يا رايةَ الكِفَاحْ
يا حُمْرَةَ القتْلِ لكِ الدّماءْ
فاغِرةَ الجِراحْ» (المصدر نفسه: ٥٦٩)

دلالات اللون الأخضر

«عدّ العلماء اللون الأخضر فى المرتبة الأخيرة عند الشعوب، واللون الأخضر يقرب فى دلالته ومعناه من الأزرق، وقد أطلق القدماء اللون الأخضر على درجات الأزرق والأخضر.» (حمدان، ٢٠٠٢م: ٤٨) يردّ بعضهم عدم اهتمام العرب القدماء باللون الأخضر، «إلى طبيعة البيئة الصحراويّة التى عاشوا فى كنفها، لأنهم تنبّهوا للأصفر قبل الأخضر والأزرق.» (على، لاتا: ٢١١) وتُعَدّ الطبيعة المحيطة بحياة العرب وقلّة الطبيعة الخضراء السبب الرئيس فى غضّ طرفهم عن هذا اللون.

اللون الأخضر يعبّر عن الحياة والسرور والسلام ويسبّب هدوء النفس وسرورها

ولذلک «اللون الأخضر مناسب جدّاً في غرف النوم لأنَّه يساعد على الاسترخاء والهدوء وهي صفات مطلوبة حتى ينام الشخص براحة وبدون تعب، ولا يناسب اللون الأخضر أماكن العمل التي نحتاج إلى بذل مجهود ذهني أو جسمي، لأنَّه كما ذكرنا لون يساعد على الإحساس بالهدوء، والسلام، والتناغم ويشجّع على الراحة.» (صقر، ٢٠١٠م: ٣٢) «فهو يُستعمَل لمعالجة الأمراض العقلية كالهستيريا والتعب العصبي وهو رمز الربيع، ولون الحياة، والطبيعة.» (مِيدنِي، ٢٠٠٥م: ١١٥)

إنَّ اللون الأخضر قد ذُكر في القرآن الكريم بكثرة، ليشير إلى ملابس أهل الجنّة في الآخرة، وللدلالة على الحياة الرغيدة؛ «ومن الألوان التي أتى بها في القرآن الكريم، اللون الأخضر إذا وُظِف في ثمانية مواضع، وجاء بصيغ شتى، هي: "خَضِرا، خُضْر، والأخضَر، ومُخضرّة، وخضراء". تتوزّع في موضوعين: يختصّان بحياتي الدنيا والآخرة، فاللون الأخضر في الحياة الدنيا أشير به إلى الزرع، أمّا اللون الأخضر في الآخرة فأشير به إلى لون الثياب في الجنة.» (الشاهر، لاتا: ٤) «وقد جاء في الحديث النبوي أكثر من ثلاثين مرة؛ ارتبط أغلب دلالاتها بمعاني الخير، والعطاء، والجمال.» (عمر، ١٩٩٧م: ٢٢٦)

الأخضر ودلالاته المباشرة في أشعار نازك الملائكة

حظي اللون الأخضر أهمية رمزية كثيرة في نصوص الشعراء المعاصرين منها: "نازك الملائكه". كرّرت "نازک" هذا اللون بصيغٍ متنوعة؛ على نحو "الخضرة، والخضراء، والأخضر و..." واستخدمت الأخضر في الأبيات التالية لتدلّ بأنّ الصّلاة والمقاومة يحقّق النصر:

«صَلاتُنا سَتُطْلِعُ النَّهَارْ
تُسَلِّحُ العُزُلَ، تُعْلِي رايةَ الثوّارْ
صلاتُنا ستُشْعِلُ الإعْصارْ
سَتَزرع السِّلاحَ والزَّنبَقَةَ فِي القِفارْ
تُحَوِّلُ اليأسَ إلى انتِصارْ
صَلاتُنا سَتَنْقُلُ الجَدْبَ إلى اخْضِرارْ
وَتُطعِمُ الصِّغارْ» (الملائكة، ١٩٧٨م: ١١٩)

والشاعرة تتأمّل في المستقبل المشرق، وتتمنّى أن يشرق المستقبل ويحقّق النصر حتى تنتهي الآلام والمآسي بعد زمن طويل من التشرّد والظمأ.

وفي قصيدة "إن شاء الله" تتمنّى الشاعرة بزوغ الفجر باللون الأخضر الذي يرمز إلى الأمل:

«فجّرتِ العالَمَ بالخُضرَة
"إن شاء الله" وجاشَ البحرُ وأعطانا» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٥١١)

كما ترسم الضوء النافذ من الشبابيك باللون الأخضر في وصف سبت التحرير، وكأنَّ السبت مَعبر إلى نيل الحرية ويرادف الحياة وما يحمله من معاني النماء والتجدّد فوصفت شبابيكه بالأخضر كما تكتسب برودتُه هنا معنىً إيجابياً، وكانت ترطّب جروح الصيف أي تشفي الهزائم قبل مجيء هذا النصر:

«ويومُ السَّبْت للعُرب شَبابيك مِن الخُضْرة والنُّورْ
أزاهرُهُ تُتوِّجُ رَأسَنا، أَضْوَاؤُه شَذْرٌ وَبلّورْ
برُودَتُه تُرَطِّبُ جُرْحَنا الصَيفِيَ» (الملائكة، ١٩٧٨م: ١٧٤)

وترسم لذائذ الحياة وإفراحها بالاخضرار، وهو عنوان الطبيعة والربيع، وهو بذلك يحمل معنى السرور والمرح في طيات أوراق الأشجار التي تبعث الفتنة في الحاضرين وهذه الأبيات صورة تمثيلية لفناء لذائذ الحياة وإفراحها:

لا اخْضِرارٌ يغرِي الحزَاني بأنْ يسـ
ـعَوا إليه ولا صفاءٌ جَميلُ
لَيسَ إلّا رُطُوبَةَ الأرضِ والوحـ
ـشةَ والصَّمْتَ والرُّبَى والنَّخيلُ (الملائكة، ١٩٨٦م: ج١/١٦٣)

والصورة التي ترسمها هنا "نازك" لنا، ليست صورة جميلة، بل هي صورة مكدّرة حزينة، كأنَّ رسّامها لم يكن عنده قلم إلّا قلم أسود.

وتنشد "نازك الملائكة" في موضع آخر:

«فلَمْ أرَ إلاّ اخْضرارَ الحَياةْ
فَليسَ عليها لجُرْحٍ أَثَرْ» (المصدر نفسه: ٥٩٦)

فتبعث الشاعرة الأمل والمرح والسرور، والإخضرار هو عنوان انبثاق الحياة:

«وتَسْكُبُ الحَياةَ وَالخُضْرَ فی كيانِهِ النَّحيلْ.» (الملائكة، ١٩٩٨م: ٥٥)

اللـــون الأخضر فی الأبيات التالية تعبير عن النماء والخصب وتصف ســدرة ممتدّة كُسيت جدائلها بالخضرة:

«هُنالکَ كانتْ تَقُومُ وتَمْتَدُّ فی الجوِّ سِدْرَهْ

جدائلُها كُسِيتْ خُضْرَةً خِصْبَةَ اللونِ ثَرَّهْ» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٤٣٦)

ونـــازک تترک للألـــوان مهمة أخرى وهی إبـــراز الصفة فی وصـــف العيون باللون الأخضر والأخضر ارتبط بعيون الغد فی قصيدة "صلاة الأشباح":

«مِن الغَدِ ذِی الأعْيُنِ الخُضْرِ، يا مَن نراهْ

صباحَ مساءَ يسُوقُ الزَّمانْ» (المصدر نفسه: ٣٩٥)

وقد صوّرت نازک رضوخ البشـــر لجبروت الزمن، فاستعباد الزمن للإنسان يتجسّم فی الغد ذی الأعين الخضر، ثم جعلت الأخضر وصفاً لمعنى سلبی.

والأخضر فی العيون عند "نازک" قد يدلُّ على الحزن والألم:

«وَيصبِحُ أَخْضَرَ، مِثلَ اخْضِرارِ العُيونِ الحَزِينَهْ.» (الملائكة، ١٩٧٨م: ٣٥)

واستعملت اللون الأخضر لتزين الصورة فی قصيدة "الماء والبارود":

«حَتَّى الذی صَامَ وماتَ...،

سَوف يَصحُو موتُهُ ويَفطِرْ

....

فقَبرُهُ وَسائدُ خَضْراءْ

وَموتُهُ حُلْمٌ جميلٌ غَارق فی اللوْنِ والضِّياءْ» (المصدر نفسه: ٦٩)

ترسم مشهداً للشهيد الذی مات وهو صائم فی صحراء سينا، وهی تصرّ على أن يصحو ويفطر. ولارتباط اللون الأخضر بالنعيم والأشجار ارتبط هذا اللون عند المسلمين بالنعيم والجنّه فی الآخرة، لذلک استعملت "نازک" اللون الأخضر الذی يتوسّده الشهيد فی قبره، ويوحی النعيم والرزق فـــی الآخرة، وموته حلم جميل غارق فی اللون الأبيض والضوء، ولاقتران اللون بالضياء فی المصراع الأخير ندرک غايتها من اللون، وهو اللون الأبيض

الذی یدلّ علی النقاء والطهر والبراءة عند العرب وذلک یعدّ لون التفاؤل.

واقترنت اللون الأخضر بالربیع وهو لون الطبیعة الحیة:

وَتعودُ الطُّیورُ لِلوَطَنِ المهـْ

ـجُورِ جَذْلَی مَفْتُونَةً بِالرَّبِیع (الملائکة، ١٩٨٦م: ج١/١٧١)

حین یجیء الربیع نحسّ تفاؤلاً یعتری "نازک"، وبشاشة تظهر فی أبیاتها، حیث تنبت الأرض وتخضّر فیعطیها البهجة والنشاط.

وفی مکان آخر تنشد الربیع وتثیر الفرحة والسرور فی النفس:

«إنّهُ الشیخُ ربیعْ

ذلکَ الشیخُ المرِحْ

ذُو الثیابِ الخُضْرِ وَالوَجهُ البَدِیعْ» (المصدر نفسه: ج٢/٥٤٠)

قد تجیء باللون الأخضر مشتّقاً منه الفعل المضارع "تخضرّ" لتؤکّد معنی الاستمراریة فی الإخضرار ودلالاته؛ لأنَّ مفردة "الشـیخ" هنا تدلّ علی اسـتمرار الربیع وتکرارها طیلة العصور المتتالیة:

«من کفِّ أعدَائِکُمو سوفَ یسِیلُ الماءْ

وَیخْصِبُ الصَّحْراءْ

نِیرانُهم تَخْضَرُّ فی حِضْنِ مُعَسْکَرَاتِهم مَشاتِلا

هاجَرُ دُمُوعُها صَلاهْ

وَصَمْتُها شِفَاهْ

یائسةً تَصیحُ: یا ربّاهْ

مِن أینَ یأتِی الماءْ

فی هذهِ المفَازَةِ الجدبَاءْ؟» (الملائکة، ١٩٩٨م: ٦٠-٦١)

بعد ما أخطأت الطائرات الإسـرائیلیة الهدف، وأصیبت أنابیب الماء، فتفجّرت منها المیـاه فی صحراء سـیناء وخصبـت الأرض، مثلما تتفجّر میاه زمـزم لتروی "هاجر" وطفلها "إسماعیل".

الأخضر ودلالاته غير المباشرة فی أشعار نازک الملائکة

ونـــازک قد عانت من هموم أمة فلســطين، وهی تلجأ إلی الهويــة التی تجعلها تبقی فــی ثبات ومقاومــة، وتکون هذه الهوية متجذرة من کل ذرة تراب فی فلســطين، ومن کلّ شــجرة فی فلسطين، من التين والزيتون، وهما شــجرتان خضراوان وخاصّة شجرة الزيتون دائمة الخضرة، فهی تمثّلت أمجادها وثبات فلسطين وصمودها أمام الاستعمار:

«أَتَذكّرْ
أتذكّرْ
كُلَّ أمجَادِ القُرونِ
كلَّ زيتونی، وَبَيارات أحْبابی، وطِينِی؟» (المصدر نفسه: ١٥٣)

«من مراحل التقلّبات النفســية لِ"نازک الملائکــة" مرحلة الاضطراب والتطيّر وهی المرحلة التی صاحبت ظروف ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨فی العراق. فی هذه المرحلة کتبت الشــاعرة الصورة الثالثة من مطولة "مأساة الحياة"، وترحّل الشاعرة مخاوفها وأسئلتها الوجودية المقلقلة التی تســمّيها "آرائی المتشــائمة" إلی فضاء الإيمان بالله والاطمئنان إلی الحياة.» (شهاب، ٢٠١٠م: ٦٥-٦٦) «وفی هذه المرحلة من حياتها تستعمل اللون الأخضر کثيراً، لأنَّ من ينتخب اللون الأخضر يرغب عن أن يؤثر فی ما أحاط حوله.» (لوشر، ١٣٨٠ش: ٨٥)

اللون الأخضر والطبيعة فی أشعار نازک الملائکة

اقــترن اللون الأخضر بالطبيعة الخضراء فی أشــعارها، وترتبط دلالته غالباً بالأمل والبهجة والجمال والتّفاؤل:

أُنْظُرِی أُنْظُرِی هُنا العُشُبُ الأخْـ
ـضَرُ نَشْوانَ فی سُفُوحِ الجِبالِ (الملائکة، ١٩٨٦م: ج١/٩٢)

فالأخضر يؤکد إنبثاق الحياة، ويرمز الی الطبيعة والمروج والرّبيع:

يا قصوراً بالأمسِ کانَتْ هنا يضـ
ـحَکُ مِن حولَها نَدَی واخضرارُ (المصدر نفسه: ٣٧٧)

وفى "ثلاث أغنيات عربية" تقول:

«احْمِلِى أغْنِيةَ الصّحْوِ إلى خُضْرِ المروجِ.» (المصدر نفسه: ج۲/۴۹۳)

وتصف القمم بالأخضر لتؤكّد جمالها وبهجتها:

لِيلاقِى إشْراقَةَ الشَّمسِ فوقَ الـ

ـقِمَمِ الخُضْرِ فتنةً وجَمالاً (المصدر نفسه: ج۱/۶۸۵)

وفى قصيدة "الشيخ ربيع" كأنَّ الربيع هو إنسان بكل جماله وثوبه ملوّن بألوان الطيف المشتقّة من قوس قزح:

«عُدْ إلينا أيّها الشَّيخُ رَبِيعْ

ويرُدُّ الشَّيخُ مِن غُرفته عَذْبَ المرِحْ

يا عَصَافِيرِى لا تَعْجَلْنَ إنِّى أتَزِينْ

بَعدَ حِينٍ أرتَدِى ثَوبِى الملوَّنْ

كُلُّ لَوْنٍ فيهِ مِن قوسِ قُزَحْ» (المصدر نفسه: ج۲/ ۵۴۲-۵۴۳)

الدراسة الإحصائية

المخطط البيانى الآتى يبيِّن تدرّج تواتر اللونين الأحمر والأخضر فى مجموعة كاملة لأشعار "نازک الملائكة"؛

اللون الأحمر	۸۴
اللون الأخضر	۷۲

فجاء حضور اللون الأحمر أربع وثمانين مرّة، وأما الأخضر بعده فورد إثنتين وسبعين مرّة.

النتيجة

تورِد نازک مصادر الألوان كثيراً فى أشـعارِها، فاصطبغت معانيها بصبغتها، فتمزج ذكرَهـا بمفاهيم أخـرى مثل الأحمر مع الـدم، والأخضر مع خضرة الربيـع، والنباتات والأشجار كما تسـتفيد من اللون الأحمر والأخضر مباشرة وغير مباشرة فى أشعارها. ويدلّ الأحمر على الحيوية وبثّ الحياة، ويرمز إلى الثورة وطلب التحرّر من الإسـتعمار والتضحية لما اقترن كثيراً بالدم والقتل، ويحمل أحياناً معنى الحبّ والحياء. وحينما يحلّ

الإيمـان بالله قلبه في مرحلة بعد ثورة تموز في العراق، وهي تحسّ بقدرتها على التحكم في الأحداث وتحس بالزهو للتفوق الذاتي على الآخرين، فتستـمدّ من اللون الأخضر للتعبـير عن أفكارهـا وترمز به إلى الأمـل والحياة وتحقّق الآمـال وتربط هذا اللون بعقيدتها الدينية حينما تنشـد "صلاتنا ستنقل الجدب إلى اخضرار" أو حينما تربط هذا اللـون بالنعيم والجنة في الآخرة. وقـد تأتي باللون أحياناً بصيغة المضارع لتؤكدّ معنى الإستمرارية في دلالته.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

آباد، مرضيه. بلاوى، رسـول. (١٣٩١ش). «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى». إضاءات نقدية "فصلية محكّمة". السنة ٢. العدد٨. صص ٣٢-٩.

بايـار، ژان پـير. (١٣٧٦). رمز پـرداز آتش. ترجمه‌ى جلال سـتارى. الطبعـة الأولى. طهران: انتشارات مركز.

جحا، ميشال خليل. (١٩٩٩م). أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

حمـدان، نذير. (٢٠٠٢م). الضوء واللون فـي القرآن الكريم: الإعجاز الضَّوئـي- اللَّوني. الطبعة الأولى. دمشق- بيروت: دار ابن كثير.

خليل، ابراهيم. (١٤٣٠ق). مدخل لدراسة الشعر العرب الحديث.لاط. لامک: دار المسيرة.

الخياط، جلال. (١٩٧٠م). الشعر العراقي الحديث. لاط. بيروت: دار صادر.

الدّوري، عياض عبد الرحمن. (٢٠٠٢م). دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ربابعة، موسـى. (١٩٩٧م). «جماليات اللون في شعر زهيربن ابى سلمى». قطوف دانية، لمجموعة المؤلفين، مُهداة إلى ناصر الدّين الأسد. الطبعة الأولى. المؤسسة العربية. صص ١٣٦٨-١٣٥١.

الزّواهرة، ظاهر محمّد هزّاع. (٢٠٠٨م). اللون ودلالاته في الشـعر: الشعر الأردني نموذجاً. الطبعة الأولى. عمان: دار الحامد.

شاهر، عبدالله. (لاتا). «الأثر النفسي للون». مجلة الموقف الأدبي. لاتا. العدد٣٧٩. صص ١١-٤.

شفيعي‌كدكني، محمّد رضا. (١٣٨٣). صور خيال در شعر فارسي. طهران: انتشارات آگاه.

شـهاب، كاتيا. (٢٠١٠م). نازك الملائكة لا للكعـب العالي! لا لأفلام العصابات!. الطبعة الأولى. بيروت: مركز الدراسات والترجمة.

صقر، إياد محمد. (۲۰۱۰م). فلسفة الألوان. الطبعة الأولی. بیروت: دار الأهلية.

علی، إبراهيم محمد. (لاتا). اللون فی الشعر العربی قبل الإسلام "قراءة میثولوجية". الطبعة الأولی. طرابلس– لبنان: دار جروس برس.

عمر، أحمد مختار. (۱۹۹۷م). اللغة واللون. الطبعة الثانية. القاهرة: دار عالم الكتب.

غاتشف، غیورغی. (۱۹۹۰م). الوعی والفن "دراسات فی تاریخ الصورة الفنیة". مترجم: نوفل نیوف. لاط. لامک: دار علم المعرفة.

غریب، روز. (لاتا). نسمات وأعاصیر فی الشعر النسائی العربی المعاصر. لاط. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

قائمی، مرتضی. (لاتا). «جمالیات اللون فی القرآن الکریم». مجلة آفاق الحضارة الاسلامیة. لاتا. العدد ۲۱. صص ۳۹٤-۳۸۲.

الکبیسی، عمران خضیر حمید. (۱۹۸۲م). لغة الشعر العراقی المعاصر. الطبعة الأولی. الکویت: وکالة المطبوعات.

کوین، جون. (۱۹۸۵م). بناء لغة الشعر. ترجمة: د. أحمد درویش. الطبعة الأولی. القاهرة: مکتبة الزهراء.

لوشر، ماکس. (۱۳۸۰). روانشناسی رنگها. مترجم : ویدا ابیزاده. الطبعة ۱٦. طهران: درسا.

الملائکة، نازک. (۱۹۸٦م). دیوان. المجلد الأول والثانی. لاط. بیروت: دار العودة.

ـــــ (۱۹۷۸م). دیوان "للصلاة والثورة". لاط. لامک: دار العلم للملایین.

ـــــ (۱۹۹۸م). دیوان "یغیرألوانه البحر". لاط. القاهرة: آفاق الکتابة.

مِیدنی، ابنُخُوَیلی الأخضَر. (۲۰۰۵م). «الفیض الفنّی فی سیمیائیة الألوان عند نزار قبانی (دراسة سیمیائیة/ لغویة فی قصائد من "الأعمال الشعریة الکاملة")». مجلة جامعة دمشق. لاتا. المجلد ۲۱. العددان ۳و٤. صص ۱۲۵-۱۱۳.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة - العدد الثانی عشر - شتاء ١٣٩٢ش/کانون الأول ٢٠١٣م
صص ٨٠ ـ ٥٣

فی التحليل الفنّی لمقامات الهمذانی والحريری "الموازنة بين الخمرية والرملية نموذجاً"

علی أصغر حبيبی*

الملخص

فن المقامة من أهم فنون الأدب العربی ولعل أهميته تزداد من حيث الغاية التی ارتبطت بها فی الماضی، وهی غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغَ التعبير؛ فهی صيغ تحلت بألوان البديع وازينت بزخارف السجع وحظيت بأشدِّ العناية من حيث معادلاتها اللفظية وأبعادها ومقابلاتها الصوتية وإضافةً إلی ذلک، جوانبها القصصية التی تلعب دوراً هاماً فی التعبير عن جوانبها التعليمية. واشتهرت فی الأدب العربی مقامات بديع الزمان الهمذانی، وهو المخترع لفن المقامة، والحريری. وقد اتسعت دائرة مقاماتهما وخرجت من إطارها العربی حتی أثّرت علی الأدب الفارسی بجوانبها القصصية، والتعليمية، والفنية وتجلی هذا التأثير فی مقامات "حميدی" الأديب الفارسی. يريد الکاتب فی هذا المقال أن يبحث عن الأبعاد المختلفة (القصصية، والفنية، والمضمونية، والتعليمية، والثقافية، والاجتماعية، والأدبية، والصوتية، والفولکلورية و...) للمقامتين الخمرية لبديع الزمان والرملية للحريری کنموذجين لفنّ المقامة عندهما، ويقارن بين الجوانب المختلفة لهما.

الکلمات الدليلية: المقامة، بديع الزمان الهمذانی، الحريری، القصة.

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. amin_habiby@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٩/٨

المقدمة

«المقامة في اللغة "بالفتح" المجلس والجماعة من الناس أو الخطبة أو العظة أو الرواية التي تلقى في جماعة من الناس؛ جمعها مقامات.» (ضيف، ١٩٦٠م: ٢٤٧) ونقرأ في صبح الأعشى: «وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، لأنّها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها.» (القلقشندي، ١٣٤٠ش، ج١١: ١١٠) وأصبحت "المقامة" اصطلاحاً لنوع من النثر يسرد فيه الخطيب أو الكاتب روايات وقصصاً بعبارات مسجوعة ومقفّاة ذات لحن لجماعة من الناس. وتعد موسيقى الكلمات وتنميق العبارات وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من خصائص فنّ المقامة، وتعتبر مراعاة أسلوب الكلام وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من مقومات البراعة.

وبذلک يتّضح أنَّ كتابات كهذه تهتمّ بالتزيين الشكليّ قبل الاهتمام بالمضمون. يشير "الدكتور فكتورالكک" في بحثه عن المقامة إلى تعريف فني يجمع فيه بين كل جوانب الموضوع ويقول: «المقامة حديث من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع تدور حول بطل أفاق أديب شحاذ يحدث عنه ينشر طويته رواية حوله قد يلبس جبة البطل أحياناً... .» (الزعيم، ١٤١٢ق: ٤٣٤-٤٣٥)

و"الدكتور غنيمي هلال" في تحديده لمفهوم المقامة يؤكد على الأبعاد القصصية، والفنية، والتعليمية ويقول: «المقامة هي نوع من القصة القصيرة، أدبي وبليغ ومسجوع يجري على لسان رجل خيالي ماكر يحتال الناس للحصول على المال. وفي غالب الأحيان تنتهي بعبرة أو وعظة أو نكتة دينية أو أخلاقية.» (هلال، ١٩٦٢م: ٢) ومن جانب آخر يعرف "يوسف نور" هذا الفن مؤكدا على جانبه القصصي والدرامي: «إن المقامة قصة قصيرة تشتمل على حبكة شاملة، ذات موضوع أبطالها يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي... وهذا لاينفي وجود بعض الاختلافات عن فنّ القصة.» (الزعيم، ١٤١٢ق: ٤٣٥)

وفيما يتعلّق بنشأة فنّ المقامة هناک رأيان: الرأی الأول يشير إلى أن ابن دريد بأقواله فتح الطريق على هذا الفن كفن أدبي، والثاني وهو رأی اتفق عليه الجمهور

فی مبدع هذا الفن، والصاحب الحقیقی له هو بدیع‌الزمان الهمذانی؛ «وقد عرف الأدب العربی بالهمذانی فن المقامة کنوع أدبی مستقل حیث وضع أسسه وترتیبه علی النحو الذی یقترب به من القصة الحدیثة وهو الذی أقام هیکل المقامة الذی عاشت فیه حوالی ألف سنة من یوم نشأتها.» (أبوحاقة، ٢٠٠٦م، ج١: ١٨١؛ رشدی حسن، ١٩٧٤م: ١٤-١٣) «وهناک رأی آخر یخالف فی عدم التفتیش عمن أخذ عنه البدیع مقاماته ویری بعض المؤلفین أنَّه تأثَّر فی عمله المقامی برسائل أحمدبن فارس وحکایة أبی‌القاسم البغدادی لأبی‌المطهر الأزدی، ورسالة التربیع والتدویر للجاحظ، ورسائل إخوان الصفا وغیرهم.» (قدمی، ١٣٨٧ش: ١٤٢-١٤٣)

«وأما بالنسبة إلی الأسباب التی أسفرت عن ظهور المقامات، فنستطیع أن نقول إنَّ المقامة ثمرة تیارین فی الأدب العربی: تیار أدب الحرمان والتسوّل الذی انتشر فی القرن الرابع للهجرة، وتیار أدب الصنعة الذی بلغ به المترسلون مبلغاً بعیداً من التأنق والتعقید. وأمَّا الحرمان فقد کان نصیب کثیر من الناس فی القرن الرابع، تلک الکثرة التی کانت تعیش عیشة فقر، وبؤس، وإملاق تحت ظلّ المحن والخطوب. وحیاة کهذه کان لابدّ أن تتمثل فی الأدب، فتمثلت من جهة بالتسوّل والکدیة ومن جهة أخری بالشکوی والتألم.» (حاجی‌زاده، ٢٠٠٦م: ١٨)

ولقد أشار "أحمدحسن الزیات" فی کتابه إلی أسماء أصحاب المقامات وهم:

«ابن درید، له أربعون حدیثاً؛ بدیع‌الزمان الهمذانی، الذی أملی أربعمئة مقامة؛ الحریری، له خمسون مقامة؛ ابن الأشترکونی، صاحب خمسین مقامة؛ مقامات الزمخشری؛ المقامات المسیحیة لأبی‌العباس یحیی بن سعیدبن باری النصرانی البطری الطبیب؛ مقامات أحمد بن الأعظم؛ المقامات الزینیة لزین الدین بن صیقل الجزری، له خمسون مقامة؛ مقامات السیوطی.» (الزیات، ١٤١٧ق: ٢٣٩)

بدیع‌الزمان الهمذانی

«یعد "بدیع‌الزمان الهمذانی" المبتکر الأول لفنِّ المقامة الذی انتشر علی نحو واسع کأحد فنون النثر فی الأدب العربی، کما یعد الرائد الحقیقی للصحافة، لیس فی الأدب

العربى فحسب، وإنَّما كان الصحفى الأول على الإطلاق. وكان الهمذانى يميل إلى الإسجاع، والإغراب، والأحاجى، وكان بارعاً متفرداً فى هذا الباب، يروى أنَّه كان يُقترح عليه عمل قصيدة وإنشاء رسالة فى معنى بديع وباب غريب فيفرغ منها فى الوقت والساعة، وكان ربما كتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخره، ثم هلم جرّا إلى أوله، ويخرجه كأحسن شيء وأملحه.» (المصدر نفسه: ٢٤٣-٢٤٥؛ أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ١٨١-١٨٢؛ الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٣٦-٧٣٨) وكان بديع‌الزمان يرصد بها كل ما يحدث من ظواهر اجتماعية، وأحداث سياسية، ونكبات اقتصادية، ومعارك حربية، ويسجل كل ما يراه من الجوانب السلبية التى سادت نواحى الحياة المختلفة فى عصره، حتى غدت رسائله مصدراً مهمًّا من مصادر التاريخ الاجتماعى فى العقد الأخير من القرن الرابع الهجرى.

موضوعات مقامات بديع‌الزمان وميزاتها

موضوعات المقامات -فى معظمها- ذات صلة بالناس، وتتعلق بالحياة اليومية والمشكلات العامة، وتصور أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير. وتتميز المقامات بكثرة الشواهد الشعرية، وحسن المواءمة بين الشعر والنثر، كما تظهر فيها قدرات الهمذانى البيانية العالية، وبراعته الفائقة فى استخدام المحسنات البديعية.

«وأهم ميزات مقاماته: الإتيان بـ"حدثنا" كأداة قصصى فى بداية كل مقامة؛ التوكيد على الوعظ الدينى ولاسيما فى الوعظية والأهوازية؛ الإشارة إلى الفوائد التعليمية والاجتماعية؛ استخدام حسن التخلص فى الانتقال إلى المدح؛ تعليم اللغة، والأدب، والأخلاق، والدين؛ الاهتمام بالفكاهة والصور الهزلية؛ كثرة التضمين بآيات القرآن الكريم، والحديث، والأمثال، والشعر العربى.» (قدمى، ١٣٨٧ش: ١٤٣-١٤٤؛ ضيف، ١٩٦٠م: ٢٤٦-٢٥٤)

المقامة الخمرية

الفكرة العامة للمقامة

تعاطى الخمر والميولة إلى الحانة واللهو وكذلك الموعظة كظاهرة اجتماعية فى

المجتمع العربی الإسلامی فی القرن الرابع الهجری.

الأسلوب الروایی

«وبنظرة إلی المقامة الهمذانیة فی بنائها نری أنّها تقوم علی أقصوصة أو خبر یرویه عیسی بن هشام عن أبی‌الفتح الإسکندری. والمقامات فی معظمها تدور بین ذلک الراوی وهذا البطل.» (الکک، ۱۹۶۱م: ۸۵)

وحدات النص من حیث السرد القصصی "الحبکة؛ plot"

«حبکة القصة هی سلسلة الحوادث التی تجری فیها مرتبة عادة برابط السببیة.» (نجم، لاتا: ٦٣) «الحبکة هی عملیة نسج الأحداث فی ثوب فنی یتمثّل فی بدایة تمهد للحدث، وحبکة یتأزّم فیها الحدث، ونهایة یکون فیها حل للأزمة. لکلٍّ قصة بدایة وحبکة ونهایة، لکن ترتب هذه الأقسام الثلاثة فی القصة لیس من الضروری أن یکون ترتباً تاریخیاً لها. تتکّون الحبکة من عناصر متعددة وهی: التوطئة، والعقدة، والصراع، والأزمة، والذروة، وحل العقدة، ونهایة القصة.» (میرصادقی، ۱۳۸۰ش: ۷۲-۸۰)

والحبکة نوعان:

۱. **حبکة محکمة**: تکون فیها أحداث القصة مترابطة ومتشابکة تقود جمیعها إلی نهایة واحدة وإلی حل واحد للأزمة.

۲. **حبکة مفککة**: «فی هذا النوع لاتترابط الأحداث ولاتتشابک فیما بینها، بل یکون کل حدث أشبه بقصة قائمة فی ذاتها، فلا یربطه بحدث آخر إلا رابط ضعیف واهٍ کرابط المکان أو رابط الهدف.» (نجم، لاتا: ۷۳-۷۷؛ أبوحاقة، ۲۰۰٦م: ۳٦٦-۳٦۷)

فقرات القصة "الحبکة"

-المقدّمة "توطئة": کون الراوی شابًّا، ووجدانه بین الجدّ والهزل، وتعاطیه مع إخوان له للمقة وللنفقة، «اتفق لی فی عنفوان الشبیبة خلق صحیح و... عدلت بین جدّی .هزلی واتخذت إخوانا للمقة وآخرین للنفقة.» (الهمذانی، ۲۰۰۲م: ۱۹۷)

- بدایة الأزمة والاندهاش: تعاطی الخمر «فمازلنا نتعاطی نجوم الأقداح.» (المصدر

نفسه: ۱۹۷)

– ذروة الأزمة: مواجهة الراوی بطل المقامة وهو أبی‌الفتح الإسکندری فی لباس شیخ ظریف الطبع وطریف المجون «إن لی شیخاً ظریف الطبع، طریف المنظر، مرّ بی یوم الأحد فی دیر المربد... قال: ودعت بشیخها فإذا هو إسکندرینا أبوالفتح، فقلت: والله کأنّما نظر إلیک، ونطق عن لسانک الذی یقول:

کان لی فیما مضی عـ قلٌ ودینٌ واستقامةٌ
ثم قـد بعنـا بحمـد الله قفهـا بحجامـة
وإن عشـنا قلیلـاً نسأل الله السلامة»

(المصدر نفسه: ۲۰۱)

– حل العقدة: التوبة إلی الله وطلب العفو منه «فاستعذت بالله من مثل حاله وعجبت اقعود الرزق عن أمثاله... .» (المصدر نفسه: ۲۰۲)

التحلیل الروایی

۱. الروایة:

الف: راوٍ مجهول: یسند إلیه الحدیث فی بدایة المقامة بضمیر "نا" فی قوله "حدثنا" وهو علامة علی کون المقامة روایة تروی فی مجلس.

ب: راوٍ معلوم: "عیسی بن هشام" وهو من قام بسرد القصة (اجتمعتُ یوما بجماعة -ثم تقدمتُ إلیه- جلستُ بین یدیه وقلتُ ...).

۲. الشخصیات "characterization"

والشخوص عنصر أصیل من عناصر القصة وأساس لابدّ منه، فهم الذین یفعلون الأحداث، ویتلقّونها، ویتفاعلون معها، وهم الذین یتخاطبون فیما بینهم ویتحاورون، وکما أنَّ القصة لایمکن أن تخلو خلوًّا تامًّا من عنصر الحدث، فکذلک لایمکن أن تخلو من عنصر الشخصیة. فالشخصیة هی التی تحمل الحدث القصصی وتطوره من بدایاته إلی وسطه أو حبکته حیث الأزمة، فالنهایة حیث تنحل عقدة القصة، ویشبع القارئ فضوله. فی القصة أنواع من الشخصیات:

الف. شخصیة أساسیة ومحوریة، وتکون هی البطل وتدور الأحداث حولها وتتشابک جمیعها بمختلف أشخاصها لتصل بها إلى الأزمة ومن ثم إلى الحل.

ب. شخصیة معارضة، یقوم الصراع بینها وبین الشخصیة المحوریة.

ج. «شخصیات مساعدة، ودورها کبیر فی القصة، فهی إلى جانب الشخصیتین المحوریة والمعارضة، تدفع الأحداث إلى أزمة البطل، ثم تسیر بها إلى الحل الذی یرضاه الکاتب.» (أبوحاقه، ۲۰۰۶م، ج۱: ۳۶۷-۳۹۶؛ أحمد أمین، ۱۹۷۲م: ۱۱۷؛ إسماعیل، ۱۹۵۸م: ۱۶۷)

وفی هذه المقامة شخصیّتان تدور حولهما الحوادث وهما عیسى بن هشام وأبوالفتح الإسکندری:

الف: عیسى بن هشام (هو یقوم بدور الراوی أیضاً) وهو بطل المقامة والشخصیة المحوریة فیها، «فقد شکل بدیع بطله المکدی من تراث المکدین، والشطار، والصعالیک، والمعوزین.» (منقی‌زاده وآخرون، ۱۳۹۰ش: ۱۰) تقمص عیسى بن هشام دورین فی مقامات بدیع‌الزمان الهمذانی؛ أوله: دور الراوی بالانخراط فی سرد الأحداث والتی تحدد سمات وشخصیات المقامة. ثانیه: دور البطل المشارک فی الأحداث، الذی یستعین به الکاتب لطرح أفکاره وقضایاه وبیان ما یوجد فی بیئة القرن الرابع الهجری من تحول القیم.

أما عن سجایاه، فهو عالم مثقف بثقافة عصره مغرم بالکلمة الحلوة والتعبیر الجمیل، یطرب للشعر کالعصفور بلله القطر، ویتسامر بأخبار الشعراء والعلماء. والذی یتأمله فی تصرفاته یرى فیه رجلاً رقیق القلب غرا یتأثر لمشاهدة الفقر والتعاسة، ویخف إلى مساعدة المحتاج، حتى إنّه لیخدع بالظاهر فیغدق عطایاه على المحتالین. لکنّه على سماحته النفسیة یجاری الإسکندری أحیاناً البررة بوقار وسکینة قال: «فلکل بضاعة وقت ولکل صناعة سمت.» (أبوحاقه، ۲۰۰۶م، ج۱: ۱۹۷-۱۹۸)

وأما سائر میزات شخصیته، فنستطیع أن نخرجها من خلال أقواله التی هی إحدى التقنیات الروائیة للتعبیر عن الشخصیات فی الروایة أو القصة:

- سلامة الرأی والخلق، ومما یدل علیه فی المقامة «اتفقَ لی فی عنفوانِ الشبیبةِ

خلقٌ سجيجٌ، ورأيٌ صحيحٌ، فعدلتُ ميزانَ عقلي، وعدلتُ بينَ جدى وهزلى، واتخذتُ إخوانا للمقة، وآخرين للنفقة.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٧)

– الميولة إلى معاشرة الإخوان ومعاقرة الخمر، ومما يدل عليه فى المقامة «واتخذتُ إخواناً للمقة وآخرين للنفقة، وجعلتُ النهارَ للناس، والليلُ للكاس... فمازلنا نتعاطى نجومَ الأقداح، حتى نفدَ ما معنا من الراح... قال: واجتمعَ رأىُ الندمان، على فصدِ الدنان، فأسلنا نفسها، وبقيتُ كالصدف بلا دُرّ، أو المصر بلا حرٍّ.» (المصدر نفسه: ١٩٧-١٩٨)

– الذكاء فى التعرف على الأشخاص ومما يدل عليه «مع ما كُنّا نعلمُ من فسقِه.» (المصدر نفسه: ١٩٨)

ب: أبوالفتح الإسكندرى: «فشخصيته ترمز إلى الكدية[١] والاحتيال فى فصاحة البيان والعبث بالمقدسات أحياناً. فهو شاعر ناقد فقيه متكلم محيط بشتى فنون اللغة والأدب والدين، وكأنَّه دائرة معارف سيارة.» (الكك، ١٩٦١م: ١٠٨)

فهو يقاوم فساد زمانه بحياة ذات وجهين متناقضين: أحدهما التقوى والآخر الفسق. فلا يخدع أحداً بتوبته كما خدع عيسى بن هشام وصحبه فى هذه المقامة، إذ تمنوا فى بادىء الأمر ألا يحرمهم الله مثل توبته، ثمَّ قصدوا حانة عرفوا فيها أنَّ الإسكندرى هو شيخ إحدى غانياتها، وعندما عجبوا لأمره قال لهم:

«دع مِن اللوم ولكن أىُّ دكاكٍ ترانى
أنا من يعرفه كلُّ تهامٍ ويمانى
أنا من كل غبارٍ أنا مِن كل مكانُ
ساعةَ ألزمُ محرا باً، وأخرى بيت حانِ
وكذا يفعل من يعقِ لُ فى هذا الزمانُ»
(الهمذانى، ٢٠٠٢م: ٢٠١-٢٠٢)

٣. البيئة "مكان القصة وزمانها؛ sitting"

«تشمل البيئة عنصرى المكان والزمان اللذين تدور فيهما أحداث القصة وتتحرك

١. ولكنَّ فى هذه المقامة لا تهتم بالكدية والتسول. ومن المقامات التى لاتدور موضوعها حول الكدية، نستطيع الإشارة إلى الخمرية، والأهوازيه، والغيلانيه، والمضريه، والمارستانيه، والوعظيه، والعرافيه، والرصافيه، والمغزليه، والحلوانية، والعلمية، والبشرية.

شـــخصیاتها. ونعنی بالبیئة القصصیة، کل ما یحیط بالأحداث والشـــخصیات من ظروف طبیعیة جغرافیة أو اجتماعیة بشریة. لهذا لابدَّ أن یکون الکاتب علی درایة بالبیئة التی یرید أن یضع شخصیاته فیها.» (أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ٣٧١؛ نجم، لاتا: ١٠٩-١١٢)

لاتحتل البیئة مکانة شـــامخة فی المقامات. ولکـــن هذا لایدل علی أنَّ الهمذانی غفل عن هذا العنصر الأساســـی فی ســـرد مقاماته. ومما یدل علی هذا ما نجدها فی المقامة الخمریـــة من أسماء الأمکنة والأزمنة التی تحدث فیها الحـــوادث ومنها: حان الخمارة، واللیل اخضر الدیباج، وفی عنفوان الشـــباب، ومنادی الصبح، والمحراب، ویوم الأحد، ودیر المربد، وأســـبوعنا و... الأمر الذی یعکس رغبة الکاتب فی معالجة قضایا مجتمعه وتصویر تناقضاته فی تلک الفترة.

٤. الحوار "dialogue"

«المقصـــود بالحـــوار، ما یدور من حدیث بین الشـــخصیات فـــی القصة، وهو عنصر هـــام فی التعبیر ومن أبرز عناصر الفن القصصی، حیث یعرف کاتب القصة شـــخصیاته بالاســـتعانة به، ویوســـع بواســـطته الحبکة ویربط بین الشـــخصیات.» (المصدر نفســـه: ١١٧-١٢٠؛ میرصادقی، ١٣٨٠ش: ٤٥٣-٤٥٤) «والحوار یســـاعد علی إبراز الفکرة وتوضیحهـــا، لأنَّ کل طرف من أطراف الحوار یحـــاول أن یثیر الجوانب التی یؤمن بها ویدافع عنها، کما یتمیز الحوار بأنَّه یســـاعد علی تجسید المواقف وإحیاء المشاهد حتی یشـــعر القارئ بالحیاة تدب فی المشـــهد وتتحرک، وحتی یعیـــش القارئ مع الأحداث من خلال أبطالها الذین یشعر بهم وهم یتحرکون أمامه کما لو کان حاضراً معهم، یشعر بالحدث کما شعروا وینفعل به مثلما انفعلوا.» (المصدر نفسه:٣٧٣)

وفی هذه المقامة کغیرها من المقامات نواجه نوعین من الحوار:

الـــف. الحـــوار الباطنی "المونولوج أو النجوی": وهو حدیث الشـــخصیة حین تخلو إلی نفســـها، وهو صوت داخلی لایسمعه إلا صاحبه. وقلَّما نجد استعمالاً کثیراً من هذا النوع فی المقامات والقصص القدیمة، ومما نستطیع أن نجعله من هذا النوع من الحوار فی هذه المقامة قول الکاتب: «فقلنا: ســـبحان الله، ربَّما ابصر عمیت، قال عیســـی بن هشام:

فاستعذت بالله من مثل حاله ....»

ب. الحوار الثنائي أو الخارجي: ويكون بين الراوي وبقية الشخصيات باستعمال فعل "قال" في صيغه المختلفة من قلت، وقالت، وقلنا، وقالوا و... إلا أنَّ هذا الحوار بين الراوية والبطل نذر يسـير يقتصر على سـؤال أو تعجب يعقبها رد من البطل بقليل من الكلام أو بضعة أبيات شعرية. فهو إذن وسيلة مصطنعة يستخدمها الهمذاني للتفنن في ضروب النثر والشعر، ولبيان مقدرته اللغوية وطول باعه في التراكيب والوجوه البيانية والبديعية.

٥. عملية الوصف

«الوصـف أداة مـن أدوات الكاتب فـي بناء القصة، ففيه يصـور البيئة التي تجري فيها الأحداث ويرسـم شكل الشخصية من الخارج، وبه قد يرسم صورة للنفس، نفس الشـخصية مـن الداخل. أمَّا لغة الوصـف فيجب أن تكون ملونة قـادرة على أن تقدم الموصوف فـي ملامحه التي تخدم الغرض، وأن تكون لغة سـهلة واضحـة.» (أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ٣٧٥-٣٧٦)

مسائل الوصف المتعددة:

الف. الجمل الفعلية: ومنها في المقامة «وبقيت كالصدف بلا در أو المصر بلا حر، قمنا وراء الإمام قيام البررة الكرام و... .»

ب. الجمل الاسمية: ومنها في المقامة «الليل أخضر الديباج مغتلم الأمواج و... .»

ج. الصفات: ومنها في المقامة «خلق سجيح، ورأي صحيح، المعاني الحلوة، وحركات موزونة، والرجل التقي، والليل البهيم و... .»

د. التشبيهات: ومنها في المقامة «رايات الحانات أمثال النجوم، وفتاة البرق كاللهب في العروق، وكبرد النسيم في الحلوق.»

وانظروا إلى هذا الوصف للخمرة لقد استفاد الكاتب فيه من كل وسائل الوصف:

«خمرٌ كريقي في العُذو بَةِ واللذاذةِ والحلاوة
تَـذَرُ الحليمَ وما عليه لحلمـه أدنَـى طلاوة

کأنَّما اعتصرها مِن خدی، أجداد جَدی وسربلوها مِن القار، بمِثل هَجری وصدَی، ودیعةُ الدهور، وخبیئةُ جیب السرور، ومازالت تتوارثها الأخیارُ ویأخذُ منها اللیلُ والنهارُ، حتی لم یبقَ إلا أرجٌ وشعاعٌ، ووهجٌ لذاعُ، ریحانةُ النفس، وضرةُ الشمس، فتاةُ البرق، عجوزُ الملق، کاللهب فی العروق، وکبردِ النسیم فی الحلوق، مصباحُ الفکر، وتِریاقُ السم، بمِثلها عُزّزَ المیتُ فانتشر ودووِی الأکمةُ فأبصَرَ.» (الهمذانی، ٢٠٠٢م: ٢٠٠-٢٠٢)

وهکذا وصف الهمذانی من الخمرة: قدمها، ثم لونها وطعمها، ثم تأثیرها فی شاربیها، ولیس فی ما أورده ابتکار أو معنی جدید یدانی من قریب أو بعید شعرَ أصحاب الخمرة الذین تقدَّموه ... وإنَّما له بعض التعابیر الحسنة کقوله فی وصف قدمها "ودیعة الدهور" وفی وصف صفائها ولطفها "حتی لم یبق إلا أرج وشعاع" فکأنَّه به ینعت خمرة الصوفیین.

هـ: الاستعارات والمجازات: ومنها فی المقامة «نتعاطی نجوم الأقداح، ولیلة غراء و ... .»

أبعاد المقامة المضمونیة والفنیة

الف. البعد الاجتماعی: «إن المقامات تمثل روح العصر والمجتمع الذی نشأت فیه، إذ فیها وصف العادات والتقالید التی تسود الطبقات الوسطی والدنیا فی کثیر من المجتمعات الإسلامیة. عند التعمق فی الجوانب الاجتماعیة لهذه المقامة نفهم أنَّ للنص دلالة اجتماعیة عظیمة، وهی الاهتمام بتدهور القیم وانقلابها فی مجتمع القرن الرابع الهجری مثل النفاق والفسق وکذلک الرجوع إلی بعض المیزات الاجتماعیة فی العصور المنصرمة ولاسیما الجاهلیة. فهذه المقامة شریط سینمائی فوضوی لشتی مظاهر الفساد والإفساد وسجل حافل للحیاة ذات الوجهین فی الخبث والریاء والنفاق تحت بردة التقی، والزهد، والورع. فقد عرض البدیع فی هذه المقامة "وفی کثیر من مقاماته" للمنافقین الذین یظهرون غیر ما یبطنون.» (الکک، ١٩٦١م: ٧٠-٧١)

ب. البعد الحضاری: التحولات الحضاریة التی عرفها المجتمع العربی فی القرن الرابع الهجری مثل أصناف الخمر وحوانیتها الحدیثة، والترف، والبزح، والرفاهیة السائدة.

ج. البعد الثقافی: حالة المثقف فی القرن الرابع الهجری وموقفه تجاهَ الأزمات السائدة فی المجتمع.

الحريرى

«بعـد حوالى مئة عام من الهمذانى يظهـر الحريرى (٤٦٤-٥١٦ق) فى فن المقامة، ويصل بهذا النوع إلى حدِّ الكمال. وكان الحريرى من ذوى الغنى واليســار إلى جانب علمه الواسع، وتمكنه من فنون العربية، وكان له بقريته "المشان" ضيعة كبيرة مليئة بالنخل، وكان له بالبصرة منزل يقصده العلماء والأدباء وطالبوا العلم، يقرؤون عليه ويفيدون من علمه.» (الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٣٧-٧٤٢؛ البستانى، لاتا، ج٢: ٧٢٦-٧٣٧) قال فى منزلته ابنخلكان: «أحد أئمة عصره، رزق الحظوة التامة فى عمل المقامات. واشـتملت على شـىء كثير من كلام العرب، فى لغاتها، وأمثالها، ورموز أسرار كلامها، ومن عرفها حـق معرفتها، اسـتدل بها على فضل هـذا الرجل وكثرة اطلاعه وغـزارة مادته... .» (البستانى، لاتا، ج٧: ٤٣٦)

أما عن ميزات مقاماته: «فكل مقامة تبدأ بـ "حدثنا" كما تبدأ مقامات زميله الهمذانى بهذه الطريقة القصصية؛ كل مقامة تحمل اسماً ذا دلالة معنوية أو مكانية يسـتدل به على الشـىء الموصوف؛ شكلت ظاهرة الكدية عموداً فقرياً فى مقاماته؛ تفجر الحدث باللغة الوصفية فى سـياق السـرد القصصى وبأسـلوب الحريرى وحده؛ يؤلف الشعر الرديف الأمتن للنثر فى بناء المقامات، وهو ثابت فى جميعها؛ تبرز عناصر التشـويق من خلال تراكمات الحدث وتجلياته وبأسـلوب شـبه مسـرحى، يظهر البطل، ابوزيد السروجى، فـى نهايـة كل مقامة ليثبت ديمومة بقائـه؛ الإكثار فى الأمثـال، والرموز، والأحاجى، والاستشهاد بالأشعار.» (شيخ سياه، ١٣٨٣ش: ١٩٤-١٩٥)

المقامة الرملية

الفكرة العامة للمقامة

التعبـير عن الحج المقبول وطرق قبوله مـن الخلوص وطرد الدنيا بما فيها من المال، والأهل، والعيال.

الأسلوب الروائى

وحدات النص من حيث السرد القصصى "الحبكة؛ plot":

فقرات القصة

– المقدمة "التوطئة": كون الراوی فی عنفوان الشـباب وميله إلی السفر: «كنتُ فی عنفوان الشـباب، وريعان العيش اللباب، أقلی الكتنـان بالغاب، وأهوی الاندلاقَ من القراب، لعلمی أنَّ السـفر ينفج السـفرَ، وينتج الظفرَ، ومعاقرة الوطن، تقعر الفطنَ... .» (الحريری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨)

– بدايـة الأزمة: الذهاب إلی الحج: «واهتاجَ لی شـوقٌ إلی البيتِ الحرامِ، فزممتُ ناقتی، ونبذتُ عُلقی وعلاقتی.» (المصدر نفسه: ٤١٥)

– ذروة الأزمـة: مواجهة الراوی بأبیزيد السـروجی وميله إليه وفی سـؤاله فی ملازمته وعدم رغبة البطل فی ملازمته: «فلمَّا ألقحَ عُقمَ الأفهامِ بسحرِ الكلامِ، استروحتُ ريـحَ أبیزيد، ومادَ بی الارتياحُ إليه أیَّ ميد ... فعانقتُه عناقَ اللام للألف، ونزلتُه منزلةَ البُرء عندَ الدنفِ. وسألتُه أن يلازمنی فأبی أو يزاملنی فنبا. وقال: آليتُ فی حجتی هذه أن لاأحتقبَ ولاأعتقبَ، ولاأكتسَـب ولاأنتسبَ ولاأرتفقَ ولاأرافقَ ولاأوافقَ من ينافقُ. ثم ذهبَ يهرولُ وغادرنی أولولُ.» (المصدر نفسه: ٤٢٣-٤٢٤)

– حـل الأزمـة: البحث عـن ضالته وخيبته فـی وجدانها ومكابدته فـی فقدانها: «فمازلـتُ فی كل مورد نردُه، ومعرَّسٌ نتوسـدُه، أتفقدُه فأفقدُه، وأسـتنجدُ بمن ينشـدُه فلايجـُده، حتی خلتُ أنَّ الجنَّ اختطفته، أو الأرضَ اقتطفته. فما كابدتُ فی الغربةِ كهذه الكُربةِ. ولامُنيتُ فی سفرةٍ بمثلها من زفرةٍ.» (المصدر نفسه: ٤٢٤)

التحليل

١. الرواية

الف. راوٍ مجهول: هو الذی يقوم بسرد القصة فی بدايتها (حكی الحارث بن همام قال:).

ب. راوٍ معلوم: يسـرد القصة بأتمها ونشـاهده طوال الروايـة فهو الحارث بن همام «كنتُ فی عنفوان الشباب، فؤممتُ ناقتی، انتظمتُ مع رفقة كنجوم الليل و... .»

٢. شخصيات القصة "characterization"

الف. الحارث بن همام فهـو تقمص دورين، أوله؛ دور الراوی للقصة بالانخراط فی

ســرد الحوادث وهو يعبر عن ميزات شــخصيات الرواية. ثانية؛ دور بطل القصة الذى يشــارك فى الأحداث وهو الذى يــدور محور الرواية حوله وحــول أفكاره وقضاياه ويقــوم ببيــان ما فى المجتمع العربى الإســلامى فى القرن الخامــس الهجرى من القيم الأخلاقية والدينية وعكسها.

ب. أبــو زيد الســروجى: فهو البطل الآخــر للمقامة من أهل الكديــة والاحتيال، وكذلك الوعظ الدينى فى فصاحة وبيان وبلاغة[١].

٣. الزمان والمكان "setting"

الاهتمــام بالأزمنة والأمكنة مما يدلّ على نزعة الكاتــب الواقعية فى مقامته، على ســبيل المثال نستطيع الإشارة إلى «عنفوان الشــباب، وريعان العيش، وساحل الشام، والرملة، وأمّ القرى، والبيت الحرام، وبين الهضاب، ويوم التنادى و ... .»

٤. الحوار "dialogue"

الف. الحوار الباطنى: هذه المقامة تخلو من هذا النوع من الحوار، ولكن إذا استعرضنا المقامات الأخرى للحريرى لوجدناه كثيراً.

ب. الحــوار الثنائى: كل الحــوارات فى هذه المقامة حــوارات ثنائية بين الراوى، والناس وكذلك بين أبى زيد والراوى.

٥. الوصف

وسائل الوصف المختلفة:

الــف. الجمل الفعلية: ومنها فى مقامته «انتظمت مع رفقة كنجوم الليل، فعانقه عناق اللام الألف، نزلته منزلة البرء عند الدنف و ... .»

ب. الجمل الإسمية: ومنها فى المقامة «هم فى الســير جرية السيل، إلى الخير جرى الخيل و... .»

---

١. «قال ابن الدبيثى المورخ: كان أبو زيد شــخصاً واقعياً أهداه الحريرى مقاماته.» (البســتانى، لاتا: ج٧: ٣٦٥)

ج. الصفـات: ومنها فى المقامة «البيت الحرام، وشـخص ضاحـى الإهاب، الليل الحالک، والجبال الشم و ... .»

د. التشبيهات: ومنها «لا ولا خادم أطاع كعاص من الخدم و... .»

هـ الاستعارات والمجازات: فهناک كثير من الاستعارات ومنها «إجالة القداح، أغمد غضب لسانه، فلمّا ألقح عقم الأفهام بسحر الكلام، اقتدحت زناد الاستخارة و... .»

و. الاسـتعانة بالشعر: فقد استفاد الحريرى كثيراً فى وصفه من الشعر كما أنَّه وظّف الشعر للتعبير عن الوعظ، والحكمة، وسائر أغراضه المنوية.

أبعاد المقامة المضمونية

الـف. البعـد الاجتماعى: تحدث الكاتب عـن القيم الاجتماعيـة بمختلف نواحيها ولاسيَّما أخبار الحج، وأصوله، وقواعده، والاهتمام به.

ب. البعد الحضارى والثقافى: فهو يتكلم عن الحضارة الإسـلامية التليدة السـائدة. ولكـن التأكيد على الأسـلوب الخطابى وتكرار الجمل الإنشـائية يدلّ على أنَّ هناک بعض التحـولات الحضارية التى عرفها المجتمع العربى فى القرن الخامس الهجرى من عدم الاهتمام بخلوص النية ونسـيان الدنيا وما فيها عنـد القيام بالحج، وهذا كله يدلّ على رواج الميولة إلى الماديات من المال، والأهل، والعيال، والعقار.

المقارنة بين المقامتين من جهة السرد القصصى

تعد المقامات أحد الأجناس الأدبية السردية التى يتميّز بها الأدب العربى. وهى من نوع القصص الخيالية، محشوة بكثير من الشخصيات، والأحداث، والخطب، والحوارات، ومصاغة بلغة جميلة. والمقامات "لدى الهمذانى والحريرى" تحتوى على شيخ يقوم بدور البطل، وراوٍ يحكى لنا مغامرات ذلک الشيخ الذى يبرز دائماً كرجلٍ ذكى وذى اطلاع أدبى واسع، لكنه يختار الكدية، أى التكسب بالحيلة والكلام البليغ، للحصول على المال. ولتسهيل الوصول إلى مآربه يصطحب عادة غلاماً أو فتاة تشاركه حيله وحياته.

ومن جهة الفكرة العامة للمقامتين، كما شـاهدنا، هناک شىء يقارب بين المقامتين، وهـو التأكيد على الوعظ، كما نواجه فى الخمرية كثيراً مـن المواعظ لإمام القرية فى

ســبيل ترک الخمر والتوبة إلى الله تعالى، وفى الرملية بالوعظ فى خلوص النية للحج والتخلّص من حبّ الدنيا بما فيها المال والأهل.

وأما فى التحليل الفنى، فنواجه فى كلتا المقامتين الراوى المعلوم إلى جانب الراوى المجهــول. وأما من جهة المكان، فــإنَّ الوقائع والأحداث تحدث فى إطار مكانى محدد، إلا أنَّ مكان وقوع الأحداث فى الخمرية، أضيق ويحدد فى الحانة والمسجد، ولكن فى الرملية، تحدث الأحداث فى أمكنة مختلفة وأكثر توسعاً بالنسبة إلى الخمرية.

وأما فى الأســاليب الوصفية، فإن المقامتين فى استعمال الجمل الفعلية والاسمية سواء. ولكنَّ فى التشــبيهات نشــاهد أنَّ الهمذانى أكثر من الإتيان بها، وفى الاستعارات نرى أنَّ الحريرى أكثر منها بالنســبة إلى زميله. لكنَّ هناک ميزة هامة للحريرى، وهى الاســتعانة بالأشعار الكثيرة التى قرضها بنفسه واستفاد منها فى التعبير عن الصور فى أساليبه الوصفية. وأما بالنســبة إلى الجمل الإنشــائية فأكثر الحريرى من الإتيان بها بالنســبة إلى الهمذانى ولاســيَّما الاســتفهامية، فمنها قوله: «وهو ينادى: يا أهل ذا النادى، هلُمّ إلى ما ينجى يومَ التنادى.» (الحريرى، ١٩٩٨م، ج٢: ٤١٥) أو يقول فى الأســئلة المتوالية: «وقال يا معشــر الحجاج، الناســلين من الفجاج، أتعقلون ما تواجهون؟ وإلى من تتوجهون؟ أم تدرون على مــن تقدمون؟ وعلام تقدمون؟ أتخافون أنَّ الحج هو اختيارُ الرواحل واتخاذُ المحامل وإبقارُ الزوامل؟ أم تظنون أنَّ النسک هو نضو الأردان، وأنضاءُ الأبدان، ومفارقةُ الولدان، والتنائى عن البلدان؟.» (المصدر نفسه: ٤١٦) ولكن الهمذانى يأتى بالجمل الإنشائية أقلّ من الحريرى.

فهناک ميزة مشــتركة بين المقامتين وهى الإكثار من الإتيان بالجمل الفعلية بالنسبة إلى الاسمية.

وأما بالنسبة إلى الأبعاد المضمونية، فيهتم كلا الكاتبين بالحالة الاجتماعية والحضارية والثقافية من القيم الاجتماعية وانقلابها وتدهورها فى القرنين الرابع والخامس.

المظاهر الفولكلورية فى المقامتين الرملية والخمرية

لم يــترک الحريرى والهمذانى مظاهر الحياة[١] بل راحــا يرصدان كل ظاهرة معللين

١. وموضوعات المقامات –فى معظمها– ذات صلة بالناس، وتتعلق بالحياة اليومية والمشــاكل العامة، وتصور أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير.

أسـبابها ومسـتخلصين نتائجها، محملين الناس والسلطة مسـؤولية ما يحدث من دمار في حياة المجتمع، فاضحين بأسـلوب نادر ولاذع وسـاخر كل ذلك، وقد تصديا بهذا الأسـلوب إلى كل من انحرف عن طريق الحق والصواب ومذكرين الجميع بمسؤولياتهم عبر المواقع التى كانوا فيها.

وبالتالى نأتى ببعض النماذج الفولكلورية فى هاتين المقامتين:

ففـى الخمرية، كما قلناه آنفـاً، اهتم الكاتب بالقضايا الاجتماعيـة والحياة العامة للنـاس، ومنها اتخاذ الأصدقاء الخاصة لكل مكان وزمان وهو يقول: «واتخذتُ إخواناً للمقـة، وآخرين للنفقة.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٧) والاهتمام بأمور الناس فى النهار، والراحـة واللهو فى الليـل: «وجعلتُ النهار للناس، والليلُ للكاس.» (المصدر نفسـه) وبسـبب رواج الخمـر وكثرة الحانات فى القرن الرابع قـام الكاتب بالتعبير عن أنواع الخمر والسـاقيات والمسـائل المناطة بها: «قال: واجتمع إليّ فـى بعض ليالى إخوانُ الخلوة، ذوو المعانى الحلوة، فمازلنا نتعاطى نجومَ الأقداح، حتى نَفَدَ ما معنا من الراح. قال: واجتمع رأىُ الندمان، على فصدِ الدنان، فأَسَلنَا نفسَها، وبقيت كالصدف بلا دُرٍّ، أو المِصرِ بلا حُرٍّ. قال: ولمّا مسّـتنا حالُنا تلك دعتنا دواعى الشطارة، إلى حان الخمارة، والليلُ أخضرُ الديباج، مغتلمُ الأمواج... وسألناها عن خمرها، فقالت:

خمرٌ كريقى فى العذو بةِ واللذاذةِ والحلاوة

تَـذَرُ الحليمَ وما عليـ ـه لحلمه أدنى طلاوة»

(المصدر نفسه: ١٩٧-٢٠٠)

هذا بالنسبة إلى فولكورية الهمذانى، وأما الحريرى فهو أيضاً قام بالتعبير عن المظاهر الفولكلوريـة فى المجتمع العربـى فى القرن الخامس الهجرى ومنهـا: التعبير عن رواج المسـائل العقدية لدى الناس ومنها الاسـتخارة فهى المتداولة لدى المسلمين حتى الآن: «واقتدحتُ زناد الاستخارة.» (الحريرى، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) يشير الحريرى فى مقاماته إلى التجارة وأمكنتها فى زمانه «وأصعدتُ إلى ساحل الشام للتجارة. فلما خيمتُ بالرملة، وألقيـت بها عصا الرحلة.» (المصدر نفسـه) فهناك ميزة فولكلورية- دينية هامة ومناطة بالدين والعقيدة فى هذه المقامة وهى شـوق المسـلمين إلى الحج وزيارة بيت الله الحرام

«صادفتُ بها ركاباً تُعَد للسـرى، ورحالاً تشـد إلى أم القرى، فصعـدت بى ريحُ الغرام، واهتاج لى شوقٌ إلى البيت الحرام، فزممتُ ناقتى، ونبذتُ عقلى وعلاقتى.» (المصدر نفسه)

المقارنة بين المقامتين من حيث الإيقاع الصوتى للكلام "الكلمة والحرف"

«يرتكـز الإيقاع الصوتى بالدرجـة الأولى على التكرار والترديـد ولهذا الترديد والتكرار غايات وأهداف متعددة الجوانب. وترتبط بالتكرار فكرة الانتظام فى السياق الزمنى بين الوحدات المتكررة فهذا الانتظام يعد لازماً للإيقاع لكى يحافظ على النسق والمسـافات الفاصلة بينه وبين غيره من الأنسـاق وعلى ذلک فالإيقـاع تنظيم زمنى للحركة.» (کريم، ۱۹۸۸م: ۱۵۱) «ونرى أن الإيقاع يشمل كافة الفنون الشعرية والنثرية، وتعد المادة الصوتية الموظفة فى النص النثرى أساس هذا الإيقاع، وهى موظفة توظيفاً متنوعاً من موضوع آخر فى صلب النص الواحد، ويدخل ضمن ذلک ما يوفره الجانب الصوتى مـن وزن وتكرار فى الأصـوات وفى المفردات والجنـاس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها.» (البصرى، لاتا: ٤)

التكرار الحرفى فى المقامتين:

«لـكل حرف من حروف اللغة صوت ترجع طبقته من التنغيم إلى مخرجه من جهاز النطق.» (الغريبى، ۱۹۸٦م: ۳٤) سـنتناول فى هذا الباب الإيقاع الناشـىء عن تكرار الصوت وتكثيفه فى النص محاولين تسـليط الضـوء على الإيقاع وما يحمل من الأبعاد المعنوية فى النص.

«حروف المد وهى من الحروف المجهورة والجوفية أو الهوائية.» (شـكيب أنصارى، ۱۳۷۸ش: ۱۰۲؛ مجاهـد، ۲۰۰۵م: ۳۱) «فحـروف المـد تلائم غناء النفس؛ أشـواقها وأفراحهـا وآلامها وذلک لسـعة مخارجها وتذبذبها الأوتـار الصوتية عند النطق بها.» (مجاهـد، ۲۰۰۵م: ۳۲) «لنبـدأ بإيحاء ذلک الإيقاع المتولد مـن حرف الف وهو أخف حـروف المد.» (مصاورة، ۲۰۰۹م: ۳۲۳) وإذا سـلّطنا الضوء على المقامتين اسـترعى انتباهنـا كثـرة الإتيان بهذا الحرف ومنها فـى الخمرية: «قال: ولمّا حشـرجَ النهارُ أو كاد، نظرنـا فإذا برايات الحانات أمثالُ النجوم، فى الليل البهيم، فتهادينا بها السّـرّاءَ،

وتباشـــرنا بليلة غرّاءَ، ووصلنا إلـــى أفخمِها بابا، وأضخمِها كلابـــا، وقد جعلنا الدينارُ إماماً، والاســـتهتارِ لزاماً.» (الهمذانـــی، ۲۰۰۲م: ۱۹۹-۲۰۰) فتكرير حرف الف خلق إيقاعـــاً لائم مد الصوت فی الوصـــف وتصوير المبصرات. وأما عـــن الحريری، فمنها: «كنتُ فی عنفوان الشباب وريعان اللباب، أقلی الاكتنان بالغاب، وأهوی الاندلاقَ من القِراب.» (الحريری، ۱۹۹۸م، ج۲: ٤۰۸)

نلاحـــظ هنا كيف تكثف صـــوت الف خالقاً اتصالاً يوحی بانفراج الحياة وســـعتها، ويليـــه تكثف صوت الباء. أو فی هذه الجمل اســـتعمل الحريـــری الف مصحوباً بحرف الـــلام «أتخافونَ أنّ الحجَ هو اختيارُ الرواحل، وقطـــعُ المراحل، واتخاذُ المحامل، وإيقارُ الزوامل.» (المصدر نفسه: ٤۱٦)

هناک ميزة أخری يشترک فيها الحريری والهمذانی وهی أنَّهما قد حرصا فی بعض مقاماتهما إلی طريق الإبدال والنقل للحركة قاصدين التسهيل فی التلفظ[۱]، فنجد إبدال الهمـــزة، ألفاً فی كلمة "راســـک" و"كاســـک"، ومنها إبدال الهمزة ألفـــاً فی هذه القطعة للحريری «ثم أغمضَ غضبَ لســـانه، وانطلقَ لشـــانه[۲].» (المصدر نفسه: ٤۲۹) أو إبدال الهمـــزة ألفاً فی كلمة "الشـــأن" و "الكأس" قصداً لخلق تكـــرار إيقاعی يواكب أصوات نفســـهما الباطنـــة، ويقيم وزناً موحدًّا بين الكلمات فی الســـجع ويعطـــی الكلام تنغيماً موسيقيًّا جميلاً.

«ومـــن هـــذا النوع ذلـــک الإيقاع الذی يتولد من حرف الســـين، الحرف الأســـلی والاحتكاكی المهموس، وهو بعكس المجهور، الذی يتســـرب الهواء عند النطق به محدثاً احتكاكاً مســـموعاً فی النص ومخرجه طرف اللســـان وفويق الثنايا السفلی.» (شكيب أنصـــاری، ۱۳۸۷ش: ۱۰۳) فنـــری فی الرملية تكرار حرف الســـين: «فوالذی شـــرعَ

۱. هـــذه الميـــزة هی ميزة عامة عند العرب فی القديم والحديـــث كما نواجه بكثير من هذه الإبدلات فی العربية العامية المعاصرة ومنها: راس "رأس" بير "بئر" روس "رؤوس" مية "مئة" وين "أين" جيت "جئت" وكذلک حذف الهمزة من الأسماء الممدودة لسهولة التلفظ ومنها: السما "السماء" الصحرا "الصحراء".
۲. إذا نبحـــث فـــی مقامات الحريری والهمذانی نســـتطيع أن نجد كثيراً من هـــذه الإبدالات ومنها فی المقامة السمرقندية للحريری "ومسقط راسک" أو فی المقامة البكرية للحريری "فجليت عند راسه" أو فی المقامة الاسكندرية "لامخبأ بعد بوس".

المناسکَ للناسک، وارشدَ السالکَ.» (الحریری، ۱۹۹۸م، ج۲: ٤١٧) أو عند الهمذانی «فأحسنت تَلَقّینا وأسرعت تُقَبِّلُ رؤوسنا وأیدینا، وأسرعَ من معها من العلوج، إلی حطِّ الرحال والسروج، وسألناها.» (الهمذانی، ۲۰۰۲م: ۲۰۰) أو «ویدیمُ استنشاقَه، ثم قال: أیّها الناسُ من خلطَ فی سیرته، وابتلی بقاذورته، فلیسعهُ دیماسُه، دون أن تُنَجِّسُنا أنفاسَه.» (المصدر نفسه: ۱۹۸-۱۹۹)

«ومن صور الإیقاع القائم علی تکرار الصوت، ذلک الإیقاع المتولد من تکرار صوت الجیم وهو من الحروف الشجریة والمجهورة.» (شکیب أنصاری، ۱۳۸۷ش: ۱۰۳؛ مجاهد، ۲۰۰۵م: ۳۱) وجاء هذا الصوت فقط فی المقامة الرملیة دون الخمریة للهمذانی مسبوقاً بحرف المد، مما أوحی بالقوة وأثار الهیبة والخوف فی النفوس. فإنَّ لصوت الجیم وقعاً خاصاً إذا تکثف فی السیاق السردی. ومنها عند الحریری «أستشجتُ جأشاً أثبتمن الحجارة، وأصعدتُ إلی ساحل الشام للتجارة: یا معشرَ الحجاج، الناسلین من الفِجاج.» (الحریری، ۱۹۹۸م ج۲: ٤٠٨) أو «وجه المهیمن ولّاجا وخرّاجا.» (المصدر نفسه: ٤١٧)

أو استعمل الحریری الجیم مصحوباً بالألف فی هذه الأبیات:

«ما الحجُّ سیرُک تأویباً وإدلاجاً ولا اعتیامُک أجمالاً وإخداجاً
الحجُّ أن تقصدَ البیتَ الحرام علی تجریدِک الحجَ لا تقضی به حاجاً
فهذه إن حوتها حجةٌ کملت وإن خلا الحجُّ منها کان إخداجا»

(المصدر نفسه: ٤١٨)

«وکذلک استعمل حرف الراء بشکل مکثف فی کلتا المقامتین والراء صوت لثوی متردد. فهو یتسم بالتکرار، فیظل اللسان مرتعشاً به زمناً ما وکأنَّه یکرره، ویمکن ملاحظة حضور هذا الصوت فی المعنی وتأثیره فی دلالة النص.» (مصاوره، ۲۰۰۹ م: ۳۲۹)

ومنها لدی الحریری فی رملیته: «فما کابدتُ فی الغربة، کهذه الکربة، ولا منیتُ فی سفرة بمثلها من زفرة.» (الحریری، ۱۹۸۸م، ج۲: ٤٢٩) أو: «لعلمی أنَّ السَفرَ ینفجُ السُفرَ، وینتج الظفرَ. ومعاقرةَ الوطن تعقر الفطن، وتحقر مَن قطَنَ. فلمّا خیمتُ بالرملة وألقیت بها عصا الرحلة، صادفتُ بها رکاباً تُعَدّ للسری ورحالاً تُشَدّ إلی أم القری،

فصعفت بى ريحُ الغرام، واهتاج لى شوقُ إلى البيت الحرام.» (المصدر نفسه: ٤٠٨) أو: «ولايرحض التنسكُ فى التقصير، درَنَ التمسكِ بالتقصير. ولايسعدُ بعرفة غير أهل المعرفة ولايزكو بالخيف من يرغب فى الحَيفِ.» (المصدر نفسه: ٤١٧) «وأما صوت القاف؛ فهو الصوت المجهور، واللهوى، والانفجارى، والمهموس تكثف فى سياقات معينة خالقاً إيقاعاً يوحى بالقسوة والضرب والشدة.» (مجاهد، ٢٠٠٥م: ٣١)

ولقد استعمل الهمذانى والحريرى هذا الحرف فى مقامتيهما، ومنها عند الحريرى مصحوباً بحرف الطاء والراء: «وأهوى الاندلاقَ من القِراب ومعاقرةَ الوطن تعقر الفطنَ وتحقر مَن قطنَ.» (الحريرى، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) أو يستعمل هذا الحرف فى الشعر:

«وقلتُ للائمى أقصر فإنّى   سأختار المقامَ على المقام
وأنفِقُ ما جمعتُ بأرض جمعٍ   وأسلو بالحطيم عن الحُطام»

(المصدر نفسه: ٤١٥)

أو مصحوباً بألف وهو حرف المد: «ولا أرتفق، ولا أرافق، ولا أوافق من ينافق.» (المصدر نفسه: ٤٢٤) وكذلک فى هذه العبارات: «فزممت ناقتى، ونبذت علقى وعلاقتى.» (المصدر نفسه: ٤١٥) أو مصحوباً باللام: «ولايجدى التقرب بالحلق مع التقلب فى ظلم الخلق.» (المصدر نفسه: ٤١٧)

وأما عن المقامة الخمرية، فالهمذانى يستعمل هذا الحرف للقسوة والشدة: «أمامِ تلک القرية، فقالوا: الرجلُ التقىُ، أبوالفتح الإسكندرى، فقلنا.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٩) أو يستعمله مقترناً بالراء واللام لتجرجر الكلام: «فتاةُ البرق، عجوزُ الملق، كاللهب فى العروق، وكبرد النسيم فى الحُلوق، مصباحُ الفكر، وترياقُ سمِّ الدهر.» (المصدر نفسه: ٢٠٠)

«وأما عن حرف النون الذلقى، المجهور.» (شكيب أنصارى، ١٣٨٧ش: ١٠٣؛ مجاهد، ٢٠٠٥م: ٣١) الذى يخلق ترنيماً موسيقياً يشد انتباه السامع لدى الكاتبين، فمنه عند الحريرى مصحوباً بالطاء: «ومعاقرةَ الوطن تعقرُ الفطنُ وتحقر مَن قطَنَ.» (الحريرى، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) أو يستعمل النون فى صيغة المخاطبين مع حرف الواو، وهو حرف مد فى أسلوب إنشائى وخطابى: «أتعقلون ما تواجهون؟ وإلى من تتوجّهون؟ أم تدرونَ

على من تقدمــون؟ وعلامَ تَقدمون؟» (المصدر نفســه: ٤١٦) أو مصحوباً بالألف، وهذا يزيد المقامة ترنيما وموســيقى: «هو نضوُ الأردان، وإنضاءُ الأبــدان، ومفارقةُ الولدان والثنائى عن البلدان؟» (المصدر نفســه) كما قام به مرة أخرى فى: «إيضاع الركبان فى الكثبــان، وقع بالبنان على البنان.» (المصدر نفســه: ٤٢٤) وهذه ميزة قام بها الهمذانى فــى مقامته الخمرية فهو يصحب النون ألفاً: «واجتمع رأى الندمان على فصد الدنان.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٨) كما نواجه به فى هذه الجمل بتكرار ضمير "نا" : «فأحسنت تلقينا، وأســرعت تقبل رؤوســنا وأيدينا.» (المصدر نفســه: ٢٠٠) أو فى: «وجعلنا بقيةَ يومنا نعجبُ مِن نُسكه، مع ما كنا نعلم من فسقه.» (المصدر نفسه: ١٩٩)

كما نراه فى هذا البيت بتكرار "أنا" :

«أنــا مــن كل غبارٍ   أنــا مِــن كل مكان»

(المصدر نفسه: ٢٠٠٢)

المقارنة بين الميزات الفنية واللفظية للمقامتين

والشــبه واضح بين مقامات الحريرى ومقامــات الهمذانى، إلا أنَّ مقامات الهمذانى أســهل منالاً وأكثر ابتكاراً للواقع والحوادث. وأما مقامات الحريرى فهى أكثر إســهاباً فى الســجع والتعقيد، لما حفلت به من الكنايات التى جعلت قســماً منها أشبه بالألغاز وكما حفلت بالأحاجى النحوية إلى جانب المســائل الفقهية والفتاوى اللغوية، فجاءت خمرية الهمذانى أدق صنعة، وأفضل شــعراً، وأكثر تعمقاً فى اللغة وما يتعلق بها من نحو، وصرف، واشتقاق.

فإذا قرأنا الرملية منعكسة من آخرها تفيد ما أفاده الأصل من غير انعكاس، وهذه مقــدرة قــلَّ نظيرها من أهل الاختصــاص، فلذلک نرى الحريرى وقــد أربى وزاد فى الصنعة الفنية وأبدع، بالرغم من كل ما صنعه البديع من انتفاء الغريب، فإنَّ الهمذانى لم يصل إلى درجة الحريرى من الإغراب ويكفِي هذا الفرق الواضح بينهما.

ومــن الفروق بينهما أن البديع كان شــاباً يحب اللهو ويطــرب للانطلاق، بينما كان الحريرى شــيخاً أميل للصلاح والوقار ولهذا أثر فــى روح المقامات وما فيها من نزعة

وخیـــال وغیرذلــک. وکان البدیع صاحب بدیعة وارتجال، لذلک کانت مقاماته أســرع وأطبع من الحریری، والحریری کان ذا رویة وإمهال وتصنع لا یتسرع بمقاماته. والبدیع کان یدخـــل أقوال غیره بینما لم نجد فی مقامات الحریری "ومقامته هذه" ســوی أربعة أبیات لغیره والباقی کله من صنعه.

«الســجع حجر الأســاس فــی المقامتین، وبالأحــری أن نقول إنَّ أســلوب هاتین المقامتین ومنهجهما الأساســی، هو أســلوب مسجع فی شــتی أنواع السجع، وعلی حد قول "الطقطقی" لا یســتفاد منها ســوی التمرن علی الإنشــاء والوقــوف علی مذاهب النظم والنثر.» (الفاخوری، ۱۳۷۷ش: ۷۳۵) «ولکنَّ الحریری أکثر إیغالاً فی التســجیع والتعقید وتصعیب الأداء من الهمذانی.» (المصدر نفسه: ۷٤۱)

«ســجع الهمذانی یجری مع الطبع الأنیق لم یشد شــداً لتأدیة وظیفته مرغما فینحت نحتــاً. فقراتــه تأتی طلقة تنم عن بداهــة وقریحة فیاضة دفاقة، لا مکــدودة ولا مقلقة. فکان الهمذانی یتکلَّم ولا یکتب فیزن الســجعات ومطابقاتهــا بالدوانق والقراریط أو یقیســها بالملیمتر کابن‌العمید. ســجعات طویلة تعقبها أخری قصیرة تطول وتقصر علی غیر إحکام هندسی إلا قلیلاً، وهو إحکام غیر مستقبح علی کل حال. والبدیع یستخدم کل أنواع السجع من المطرف إلی المتوازی والمرصع لکنَّه لا یجهد إنشاءه بکثرة تکرارها فیقطع علی المعانی نفسها ویعیق سیرها بل یزاوج بینها فینوع وینتشل بعض الشیء من رتابة السجع المکدود.» (الکک، ۱۹٦۱م: ۸٦)

«کما شاهدناه فی المقامة الخمریة أنَّ الهمذانی فی سجعه یتبع السجع القصیر دائماً ویکثر فیه إلی حد نری أن جمله تتحد ســجعا وقافیة. وهذه المیزة نشــاهدها فی الرملیة للحریــری وهو حــرص کما یؤخذ من المقابلــة بین بدیع الزمان وبینــه علی أن تکون العبــارة قصیرة تتقطع تقطیعاً إیقاعیاً من حیــث التناغم بین لفظة وأخری.» (الحریری، ۱۹۸۸م، ج۲ :۷-۸) ولکنَّ الســجع والجمل المســجعة عند الحریری أقصر بالنسبة إلی زمیلــه ومنها: «أتعقلون ما تواجهون؟ وإلی من تتوجهون؟ أم تدرون علی من تقدمون؟ وعــلامَ تقدمون؟ أتخالون أنَّ الحج هو اختیارُ الرواحــل وقطعُ المراحل واتخاذُ المحامل وإیقارُ الزوامل؟ أم تظنون أنّ النُسکَ هو نضوُ الاردان وإنضاء الأبدان ومفارقةُ الولدان

والتنائى عن البُلدان؟.» (المصدر نفسه: ٤١٦)

وقد تبيّن لنا من خلال هذه الأمثلة أنَّ سجعه قصير إجمالاً، وفقراته مؤلفة من لفظين إلى خمس. وهو كزميله لا يستعمل السجع المتوسط والطويل إلا نادراً. وهذه ميزة مشكورة لأنَّ هذا أجمل السجع عند البديعيين. قال ابن‌الأثير: «وكلّما قلت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع وهذا السجع أوعر السجع مذهبا وأبعده متناولاً ولايكاد استعماله يقع إلا نادراً .... وإنَّما كان القصير من السجع أوعر مسلكاً من الطويل لأنَّ المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة غز مؤاتاة السجع فيه لقصر تلك الألفاظ وضيق المجال فى استجلابه ... .» (ابن الأثير، ١٩٣٩م، ج١: ٢٤٠)

ولكنَّ هناك ميزة أخرى تميّز سجع الحريرى عن الهمذانى وهى أنَّ فى سجع الحريرى نواجه بكثرة تكرار المعنى كما يطلق عليه ابن‌الاثير التطويل: «والذى أقوله فى ذلك هو أن تكون كل واحدة من السجعين المزدوجين مشتملة على معنى غير المعنى الذى اشتملت عليه اختها فإن كان المعنى فيها سواء فذاك هو التطويل بعينه.» (المصدر نفسه: ٩٨) «وهكذا كانت مقامات الحريرى أدق صنعة من مقامات البديع وأفضل شعراً وأكثر تعمقاً فى اللغة وأوضاعها وأمثالها.» (الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٤١)

وأما عن الجناس فإذا قارنّا بين الجناسات المستعملة لدى الكاتبين، نشاهد أنَّ جناس الحريرى (بالنسبة إلى زميله) يأتى فى جمل قصيرة للغاية لا تتجاوز ثلاث كلمات، وهذا له دور هام فى التنغيم الموسيقى الرتيب والمتوازن للمقامة. وكذلك هناك ميزة أخرى للحريرى وهو استعماله الكثير للجناس فى الشعر. وأما بالنسبة إلى الحد لاستعمال هذه الصنعة والأخرى، فلابدّ من الإشارة إلى ناحية هامة، وهى أنَّ الكلام والبديع وسياق العبارات فى أثر الحريرى فيه كثير من مظاهر التصنّع والتكلّف تفوق ما جاء فى أثر البديع. وفيما يلى نأتى ببعض الجناسات المستعملة عندهما:

الهمذانى:

فعدلتُ، عدلتُ / الخلوة، الحلوة/ الندمان، الدنان / درّ، حرّ/ السَّبح، الصُّبح / أوبته، توبته / ألحاظها، ألفاظها / خدى، جدى / فسارنى، سرنى / عرضه، أرضه.

الحریری:

تُواجهــون، تتوجهون/ تَقدمــون، تُقَدِّمــون/ الأردان، الأبدان، الولــدان، البلدان/ الخطیئة، المطیة/ النیة، البنیة/ السالک، الحالک/ الذَّنوب، الذُّنوب/ الأجرام، الإحرام، بالحرام/ التقرب، التقلب/ الخَیف، الحَیف/ صفا، الصفا/ شریعة، شروعه/ الصم، الشم/ أحتقب، أعتقب/ أکتسب، أنتسب/ أرافق، أوافق/ القدم الخدم، هدم، الندم، خدم، القدم، عدم، صدم، بدم، الأدم، السدم "الشعر"/ لسانه، لشانه/ سفرة، زفرة.

وأمــا بالنســبة إلی الطباق فله دور هــام فی المجابهة، وبالتالــی الحیویة فی النص الأدبی، فهناک کثیر منه فی المقامتین وهو میزة عامة لمقامات الحریری والهمذانی. فمنها عند الحریری:

مقــدرة، محتاج/کملت، خلا/ غرســوا، جنوا/ کثر، قل/ راکب، ســاعٍ علی القدم/ اطاع، عاص/ بان، من هدم/ الحیاة، عدم.

وعند الهمذانی:

جدی، هزلی/ النهار، اللیل/ الســبح، الصبح/ خفضة، رفعة/ السلامة، الآفة/ ابصر، عمیت/ فتاة، عجوز/ المهلب، البرد/ تریاق، سم.

وهنــاک فــرق کبیر فی الإفادة من فــنّ الطباق عند الهمذانــی والحریری، وهو أنَّ الحریری فی مقامته الرملیة قام بتوظیف الطباق فی الشعر فقط، ولکنَّ الهمذانی استعمله فی النثر دون الشعر.

النتیجة

بعد التدقیق والاســتقراء فی الأبعاد المختلفة للمقامتین الخمریة والرملیة کنموذجین للکاتبین، نستنتج النتائج التالیة:

- بالنسبة إلی البعد القصصی؛ برغم بروز بعض الخلل والنقص فی سردیة المقامتین، وهو بســبب قلّة الاهتمــام بعناصرالقصة آنــذاک، لقد راعی الکاتبــان عناصر القصة الأساســیة من المقدمة، وفقرات السرد، والروایة، والشخصیات، ودور الزمن، والمکان، والحوار و... بشــکل نســبی ومقبول، بحیث تکاد تکتمل فیهما مقومات الفن القصصی.

وأما الغرض والهدف من استخدام أسلوب القصة وعناصرها فی المقامتين، فللتأكيد علـی الوعظ والبيان والبعد التعليمی، كما تهتم الخمرية بمواعظ فی ترک الخمر والتوبة إلی الله تعالی، والرملية بالوعظ فی خلوص النية للحج وطرد الدنيا.

- ومـن حيث المضمون؛ تهتـم كلتا المقامتين بالمواضيـع الفولكلورية والاجتماعية المتناقضـة فـی القرنين الرابع والخامس، وهـو الاهتمام بتدهور القيـم وانقلابها، مثل النفاق، والفسـق، وتعاطی الخمر فی الخمرية والتركيـز علی القيم الاجتماعية بمختلف نواحيها ولاسـيما أخبار الحـج وأصوله فی الرملية. ولكن برغم هـذه التناقضات بين الاتجاهين، فإن النزعة التعليمية إلی الجوانب القصصية، هی الغاية الأساسية للكاتبين.

- وأمـا من الجهـة الفنية، فـإنَّ المقامتين كبقيـة المقامات، مفعمتان بصـور البيان وبالمحسنات اللفظية ولاسيَّما السجع القصير، وهو حجر الأساس فی المقامتين ومنهجهما الأساسـی. ولكنَّ هناک بعض الفوارق بين اسـتعمال السـجع لدی الكاتبين، ومنها أنَّ فی سـجع الحريری نواجه بكثرة التكرارَ فی المعنی والتعقيد والتكلف أحياناً. وأما عن الجناس، فإنَّ جناس الحريری بالنسبة إلی زميله يأتی فی جمل أقصر للغاية ولا يتجاوز ثـلاث كلمات، وهذا له دور هام فی التنغيم الرتيب للمقامـة. وأما عند المقارنة العامة للمقامتين، فلابدَّ من الإشارة إلی مسألة هامة وهی أنَّ مظاهر التصنع والتكلف أكثر فی الرملية بالنسبة إلی الخمرية، وهی ميزة عامة عند الكاتبين فی مقاماتهما.

المصادر والمراجع

ابن‌الاثير. ١٩٣٩م. المثل السـائر فی أدب الكاتب والشـاعر. المجلد الأولی. تحقيق: محمد محيی الدين عبد الحميد. لاط. مصر: مطبعة مصطفی البابی الحلبی.

ابن‌خلـكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبی بكر. لاتا. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: إحسان عباس. لاط. بيروت: دارالثقافة.

أبوحاقـة، أحمد وآخرون. ٢٠٠٦م. المفيد الجديد فی الأدب العربی. المجلد الأولی. الطبعة الثالثة. بيروت: دارالملايين للعلم.

إسماعيل، عزالدين. ١٩٥٨م. الأدب وفنونه. الطبعة الثانية. بيروت: دارالفكر العربی.

أمين، أحمد. ١٩٧٢م. النقد الأدبی. الطبعة الرابعة. لامک: مطبعة المعرفة.

البستانی، فؤاد أفرام. ١٣٧٩ش. المجانی الحديثة. المجلد الثالث. الطبعة الأولی. تهران: انتشارات

ذوی القربی.

البستانی، بطرس. لاتا. دائرة المعارف. المجلد السابع. بیروت: دارالمعرفة.

البستانی، بطرس. لاتا. أدباء العرب فی الأعصر العباسیة. المجلد الثانی. لاط. بیروت: دارالجیل.

البصری، عبد القادر داوود. لاتا. إیقاع الشعر الحر بین النظریة والإبداع. لاط. الأردن: لانا.

الثعالبی. لاتا. یتیمة الدهر. المجلد ٤. لاط. القاهرة: لانا.

جمعة، حسین. ۲۰۰۳م. إبداع ونقد قراءة جدیدة للإبداع فی العصر العباسی. لاط. دمشق: دارالمنیر.

حاجی‌زاده، مهین. ۲۰۰٦م. «المقامة فی الأدب العربی والآداب العالمیة». مجلة اللغة العربیة وآدابها. السنة ۲. العدد ٤. صص ۱۷-۳۲.

الحریری، أبی العباس أحمد بن عبدالله المؤمن القیسی الشریشی. ۱۹۹۸م. مقامات الحریری. المجلد الثانی. شرح: إبراهیم شمس الدین. الطبعة الأولی. بیروت: دارالمکتب العلمیة.

الحریری، أبی العباس أحمد بن عبد المؤمن القیسی الشریشی. ۱۳٦٤ش. مقامات حریری. الطبعة الأولی. تهران: مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.

حسین فضل الله، محمد. ۱۹۸۷م. الحوار فی القرآن. الطبعة الخامسة. بیروت: دارالتعاریف للمطبوعات.

الدقاق، عمر. ۲۰۰٤م. أعلام النثر الفنی فی العصر العباسی. الطبعة الأولی. حلب: دارالقلم العربی ودارالرفاعی.

رشدی حسن، محمد. ۱۹۷٤م. أثر المقامة فی نشأة القصة المصریة الحدیثة. لاط. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

الزعیم، أعلام. ۱٤۱۲ق. قراءات فی الأدب العباسی الحرکة النثریة. لاط. دمشق: مطبعة الاتحاد.

الزیات، أحمد حسن. ۱٤۱۷ق. تاریخ الأدب العربی. لاط. بیروت: دارالمعرفة.

سعید، خیرالله. ۱۷/۰٤/۲۰۰۹م. «المظاهر الفولکلوریة فی مقامات الحریری». موقع مجلة النزوی:
http://www.nizwa.com/volume17/volbryr4.html

الشکعة، مصطفی. ۱۹۵۹م. بدیع الزمان الهمذانی رائد القصة العربیة والمقالة الصحفیة. لاط. القاهرة: مکتبة القاهرة الحدیثة.

شکیب أنصاری، محمود. ۱۳۸۷ش. دروس فی فقه اللغة العربیة. الطبعة الأولی. أهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران اهواز.

شیخ سیاه، محمد. ۱۳۸۳ش. «مقامات بدیع‌الزمان الهمدانی وحریری فی نقد وتطبیق». مجله کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة. السنة ۳۷. العدد ۱٤۷. صص ۱۸۹- ۲۰٤.

ضیف، شوقی. ۱۹٦۰م. الفن ومذاهبه فی النثر العربی. لاط. القاهرة: لانا.

ــــــ ۱۹٦٤م. فنون الأدب العربی؛ المقامة. لاط. بیروت: لانا.

عبود، مارون. ۱۹۷۱م. بدیع الزمان الهمذانی. لاط. القاهرة: دارالمعارف بمصر.

الغريبي، سعد عبد الله. ۱۹۸٦م. الأصوات العربية. الطبعة الأولى. مكتبة الطالب الجامعي.

الفاخوري، حنا. ۱۳۷۷ش. تاريخ الأدب العربي. الطبعة الأولى. طهران : انتشارات توس.

ـــــــ لاتا. من سلسلة نوابع الفكر العربي؛ بديع الزمان الهمذاني. لاط. القاهرة: دارالمعارف.

قدمي، حسين. ۱۳۸۷ش. «دراسة تطبيقية في إنشاء المقامات بين الهمذاني والحريري والزمخشري في إطار القياس وخاصية التنوع بين المفردات». مجلة الأدب المقارن. السنة ۲. العدد٦. صص ۱۳۳-۱۵٦.

القلقشندي. ۱۳٤۰ق. صبح الأعشى. المجلد ۱۱-۱٤. لاط. القاهرة: لانا.

كريم، حسام الدين. ۱۹۸۸م. الدلالة الصوتية. لاط. المغرب: الدار البيضاء للنشر.

الـككّ، فيكتــور. ۱۹٦۱م. بديعات الزمان "بحــث تاريخي تحليلي في مقامــات الهمذاني". لاط. بيروت: المطبعة الكاتوليكية.

متقي‌زاده، عيســى وآخرون. ۱۳۹۰ش. «تحليل الخطاب الادبي فــي مقامات الهمذاني». فصلية إضاءات نقدية. السنة ۱. العدد ۳. صص۱۰۱-۱۱٦.

مجاهد، عبدالكريم. ۲۰۰۵م. علم اللسان العربي. الطبعة الأولى. الأردن: دار أسامة.

مصاورة، نادر ۲۰۰۹/۲/۲٦. «الإيقاع الصوتي في مقامات الحريري شكلاً ومضموناً»: http://www.beitberl.ac.il/arbInfoPages/InfoPagesPreview.asp?ID=499

ميرصادقي، جمال. ۱۳۸۰ش. عناصر داستان. الطبعة الرابعة. تهران: سخن.

نجم، محمد يوسف. لاتا. فن القصة. الطبعة السابعة. بيروت: دارالثقافة.

الهلال، محمد غنيمي. ۱۹٦۲م. الأدب المقارن. الطبعة الأولى. بيروت: دارالثقافة.

الهمذاني، أبي الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان. ۲۰۰۲م. مقامات بديع الزمان الهمذاني. شرح وتعليق: الدكتور علي بو لحم. لاط. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

وادي، طه. ۱۹۸۹م. دراسات في نقد الرواية. لاط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٠٦ ـ ٨١

مفهوم الحرية بين النقد والدراسة
قراءة تحليلية مقارنة في كتابات مطاع صفدي وسارتر أنموذجا

أحمدرضا حيدريان‌شهري*
منير زيبائي**

الملخص

الوجودية اصطلاحاً تيار فلسفي وأدبي يعتمد على الحرية الفردية والمسؤولية والنسبية، وتؤكّد هذه الفلسفة التي يكون فيها الفرد أساساً لأيّ تغيير وتطور على مصير الفرد وحريته. إنَّ إشاعة هذه الفلسفة عبر الأدب سببت في وقوع فكرة الوجودية في مركز انتباه الكتاب السوريين وجعلتهم يعالجون في أدبهم قضايا مثل: الحرية، والقرار، والاختيار، والمسؤولية والالتزام. وقد مال "مطاع صفدي" أكثر من الكتاب الآخرين إلى هذه الفلسفة وتأثر بـ"سارتر" وأفكاره الوجودية خاصة بمواقفه الثورية تجاه الحرية الفردية؛ وبناءاً على هذا يعتبر صفدي الإنسان مسؤولاً عن مصيره والخالق الوحيد لقيمه، وهو الذي يجب أن يحقق حريته اعتماداً على ذاته فحسب. إنَّه لا يرفض في هذا السياق العلاقة مع الآخرين رفضاً تاماً بل يقبل ذلك في إطار خاص ويرى أنَّ الالتزام العام لا يقضي على خصوصية الفرد، ولكنه يغطي سوالبه وتناقضاته.

تعالج هذه المقالة دراسة مفهوم الحرية من وجهة نظر صفدي بمنهج تحليلي مقارن، وتبرز مدى تأثر هذا الكاتب السوري بأفكار سارتر في إظهار مفهوم الحرية في كتاباته ويبين كيفيته.

المفردات الدليلية: الوجودية، الوجود، الإنسان، الحرية، صفدي، سارتر.

*. أستاذ مساعد بجامعة فردوسي في مشهد، إيران. heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة فردوسي في مشهد، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري‌منظم
تاريخ الوصول: ٩٢/٣/١٠ تاريخ القبول: ٩٢/١٠/١٣

المقدمة

الحرية مفهوم من المفاهيم الكبرى التى تحكم وعى الإنسان فتحرک مشاعره وتوجّه فعلـه، وهى لذلک من المفاهيم التى يصعب تحديدها تحديداً جامعاً ومانعاً، نظراً لتأثرها بالخـبرة الاجتماعية وارتبـاط معانيها بجملة من المفاهيم المسـاوقة. فلها مفاهيم عدة تختلف على حسـب زاوية الرؤية التى ننظر منها لهذا المصطلح. والحقيقة أن الحرية من مقومات بقاء واسـتمرار الإنسان والمجتمعات البشـرية ولا نبالغ إذا قلنا إن الإنسان لا يحيا بدون الحرية. فالکائن البشـرى لا يسـتطيع الاسـتمرار فـى حياته بدون هذا العامل؛ فيحتاج إلى الحرية ليؤکد من خلالها إنسانيته وکرامته. ولذلک نرى البشرية منذ وجودها، وهى فى کفاح ونضال مسـتمرين من أجل الوصول إليها وامتلاکها والحفاظ عليها.

ولقد سـعى الأدب کما سعت الفلسـفة والديانات إلى تقديم تصور محدد عن الحرية ظنـاً منها أنها تجلب الأمن والطمأنينة وتحرر الإنسـان مـن العبودية. ممن تصدوا لهذا الموضوع وعرضوا لدراستها هم الکتّاب الوجوديون خاصة الفرنسى "جان بول سارتر" الـذى أعلن أنه المدافع الأول عـن الحرية الفردية. بدأت الثقافـة العربية تتعرف على سـارتر وأدبه منذ الخمسـينات، وفتنت أفکار سـارتر والمفاهيم الوجودية فى أعماله الأدبيـة کالالتـزام، والحرية، والاختيار، والمسـؤولية بعض الکتاب السـوريين، وهى مفاهيم تسـتجيب لما کان يتطلع إليه المثقف العربى لتدعيم تطلعاته القومية ذات الأفق التحررى والمضمون الاجتماعى الاشتراکى. وبما أنّ مطاع صفدى کان من أبرز الکتاب القوميين الذين لقيت أفکار سـارتر الوجودية ترحيباً بالغاً عندهم، وکان لموقف سارتر الثورى إزاء الحرية الفردية، ودعوة الإنسـان إلى تحمل مسـؤولية مصيره معتمداً على ذاته أثر مباشر فى تبنى صفدى لهذا المفهوم فى کتاباته، فيُطرح سؤالان؛ الأول: ما مدى تأثر صفدى بسـارتر فى فکرة الحرية؟ والثانى: کيف تجلّت هذه الفکرة وانعکسـت فى روايات صفدى؟ وللإجابة عنهما يحاول المقال إلقاء الضوء على حرية صفدى من خلال روايتيه: "جيل القدر" و"ثائر محترف"، ثمّ يدرس الفکرة ويقارنها بحرية سـارتر المنتشرة فى أعماله کـ"الغثيان" و"الأيدى القذرة" و"الذباب" و"سـن الرشد" ليصل إلى أنّ صفدى

كان تلميذا لسارتر في فكرة الحرية، ولفهم معنى حريته علينا أن نعود ونستند إلى سارتر وأفكاره في هذا المجال.

خلفية البحث وضرورته

الحريــة من أهم الموضوعات الفلســفية التي شــغل الباحثين من قــديم الزمان وما برحت تؤرق مفكري اليوم. فقد كتب عنها كثيرا وقد اهتم الباحثون بفلسفة سارتر وأدبه بوصفــه المدافع الأول عن الحرية الفردية، ومنهم ســعاد حرب في كتابه "الأنا والآخر والجماعة" حيث ألقى فيه الكاتب الضوء على فكرة الحرية عند سارتر، كما ألّف حبيب الشــاروني كتاباً باســم "فلسفة جان بول ســارتر" ودرس فيه حرية سارتر من مختلف الجوانــب. وهناك كتاب لعلي حنفي محمود بعنوان "قراءة نقدية في وجودية ســارتر"، حيــث تحدث فيــه الكاتب عن الحرية وتطورها في فلســفة ســارتر، وألّف جنويو إيد كتاباً بعنوان "تفسير على غثيان سارتر" الذي قد ترجم إلى الفارسية على يد محمدتقي غياثي، كما ألف آيريس مردوك كتاب "دراســة ونقد روايات جان بول سارتر" واهتم فيه بتحليل ودراسة أفكار سارتر في رواياته. هذا بالنسبة إلى سارتر وأما عن صفدي وتأثره بأفكار ســارتر فقد ألّف الكاتب السوري نفســه كتابا عن الحرية باسم "الحرية والوجــود" وما جرت في أدبه من الأعمال والدراســات لاتتعدى مقالات توزعت في الصحف والمجلات أو بحوث وردت في ثنايا الكتب وهي تدرس سمات عامة لرواياته؛ منها كتاب "اتجاهات القصة في ســورية" لإبراهيــم الأطرش، و"روايات تحت المجهر" لحسام الخطيب، ودراسات في الرواية السورية في مجلة الموقف الأدبي.

إذن هناك دراســات عدّة لأدب سارتر وصفدي، كما تطرّق كثير من الدارسين إلى موضوع الحرية في فلســفة ســارتر وأدبه، ولكن لم يجد كاتبا هذا المقال دراســة تعالج تأثر صفدي بأفكار ســارتر الوجودية أو التي تتناول بوجه خاص موضوع الحرية في روايات هذا الكاتب السوري. ولهذا يحاول المقال التطرّق إلى هذا الموضوع.

إن معرفة صفدي لفلســفة الغرب وآرائه الثورية حــول الحرية عرّفته إلى قرّاءه من غيرالعــرب كمفكــر وجعلت النقاد والباحثــين يغفلون قصص الكاتــب ورواياته التي

تتضمن أفكاره وتعكس تأثره بفلسفة الغرب وفلاسفته خاصة سارتر. ومن هذا المنطلق وجدنا ضروريا تقديم البحث من هذا المنظار.

لننظر إلى حياة كاتبين نريد دراستهما نظرة عابرة ثم ندخل في الموضوع الرئيس للمقال.

نبذة عن صفدی وسارتر

صفدی

كان مطاع صفدی (؟-۱۹۲۹) من المفكرين البارزين في تنظيم حزب البعث العربی الاشتراكی خلال فترة الخمسينات، ومن العاملين لإعادة الوحدة بين سورية ومصر. قد برز إلى ميدان الفن القصصی منذ عام (۱۹۵۳م) بقصته "صفعة سوط". وحاول -وهو من أقوى الأصوات المتبنية للاتجاه القومی في الخمسينات والستينات- اتكاءاً على معرفته بفلسفة الغرب، العثورَ على عقائديته ضد الماركسية في الفلسفة الوجودية، ولا سيما في أفكار سارتر وكامو، التی انتشرت في أوساط المثقفين العرب. والتجربة التی يصدر عنها «الكاتب في قصصه ورواياته، هی تجربة وجودية، فكان أدبه تبعاً لذلک أدباً وجودياً قومياً. والربط الذی اعتمده بين المفاهيم الوجودية والفكر القومی الاشتراكی قد منح نتاجه ملامح أصيلة، ساعدت على انتشاره بين عامة الناس وخاصتهم. إنه أراد من وراء أعماله القصصية إغناء العقيدة القومية عن طريق مفاهيم الوجودية، لتكون عوناً للمفكرين والأدباء القوميين في مواجهتهم الفكرية والسياسية والفنية للعقائد الأخرى، التی كانت تتصارع على أشد ما يكون الصراع في الخمسينات.» (الأطرش، ۱۹۸۲م: ۲۶۲-۲۵۴) أبرز مؤلفاته هی: أشباح أبطال "قصص"، الآكلون لحومهم "مسرحية"، جيل القدر وثائر محترف "روايتان"، والثوری والعربی الثوری "دراسة".

سارتر

جان بول سارتر (۱۹۸۰-۱۹۰۵) فيلسوف، وروائی، وكاتب مسرحی، وناقد أدبی، وهو من أبرز الشخصيات في الحياة الفكرية الفرنسية والعالمية في القرن العشرين ومن أعلام الفلسفة الوجودية. لقد طرح نظرية الوجودية -في البداية- بالتركيز على علاقة

الإنسـان مع حريته فى كتابه "الوجود والعدم" متأثّراً بالمادية ومدح الالتزام فى كتابه "نقد العقل الجدلى". وفى أعماله الأدبية المختلفة سواء فى مجموعاته القصصية ورواياته كـ"الغثيان"، و"دروب الحرية"، أم فى أعماله المسـرحية كـ"الأيـدى القذرة"، و"الذباب"، و"الأبواب المقفلة" يعبر سارتر بوضوح عن أفكاره وتفاعله مع أحداث عصره.

الوجودية؛ تعريفها، تاريخها، وأبرز مبادئها

«تعد الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية وأهم حركة فكرية تركت أثرها على الأدب المعاصر فى أوروبة وفى أرجاء العالم، وهى أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذى تملك العالم الشعورُ الحادّ به بعد الحربين العالميتين.» (بدوى، ١٩٨٠م: ١٩) «ولم تتشكل الوجودية باعتبارها تياراً فلسفياً إلا فى النصف الأول من القرن العشرين فى الحضارة الغربية على يد الفيلسـوف الدانمركى "كيركجور"، فهو مؤسسـها الأول.» (استراترن، ١٣٧٨ش: ١٠) «ومن روادها "نيتشه" و"مارتن هيدجر" و... إلا أنها دخلت مجال الأدب على يد فيلسوفين فرنسيين: "غابرييل مارسيل" و"جان بول سارتر"، وزاد إقبال الجمهور عليها أن فلاسفتها قدموا رؤيتهم الفلسفية عبر الأدب.» (بدوى، ١٩٨٠م: ٢٥)

«ما يميز الفلسفة الوجودية أولاً هى أنها تجعل الوجود سابقاً على الماهية.» (المصدر نفسه: ٢٣) أى أن على الإنسان أن يصل إلى اكتشاف معنى حياته عن طريق الفعل الحر بعيداً عن كل إكراه خارجى مهما كان مصدره. بمعنى آخر، يبدأ الفرد فى تكوين ماهيته وتحديـد صفاتـه بكامل حريته، لأن هذا العمل هو الذى يميـزه عن غيره من الكائنات الجامـدة أو الموجودات الأخرى. ومادام الإنسـان هو الـذى يصنع حياته، وهو الذى يصنع قيمه فلابد أن يكون حراً، لأن الفعل يتضمن الحرية.

«ويحتل موضوع الحرية أهمية خاصة فى الفلسـفة الوجودية وعند فلاسـفة الوجود على اختلاف مذاهبهم ومعتقداتهم. والحرية هذه توحى باختياره الذى يجعل على عاتقه المسؤولية تجاه الآخرين، ولكن حينما ليس بمقدوره القيام بمهمته، يدركه اليأس والحزن وهذا النوع من الحزن واحد من مضامين الأدب الوجودى.» (إبراهيم، ١٩٦٣م: ٢١٠)

«ترفـض الوجودية القواعـد والقيم الأخلاقية الخارجيـة، أى تلك التى أوجدها

المجتمـع، وتصر على أن الإنســان هو وحده يختار قيمه وأخلاقـه داخل إطار حريته. والوجوديون يرفضون التمييز بين الذات والموضوع، ويقللون من قيمة المعرفة العقلية في ميدان الفلسفة، بل ينبغي بالأحرى التعامل مع الواقع.» (نصري، ١٣٧٥ش: ٤٤) فالقلق والمســؤولية وموقف الإنســان في العالم، والحرية، والفعل الخالق، هذه كلها هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية.

إن هذه الخصائص المشــتركة بين الفلاســفة الوجوديين لا تعني وجود تيار فلسفي واحد، إذ نجد خلافات عميقة بين ممثلي الوجودية، يكفي أن نشير إلى وجود تيارين في هذه الفلسفة: وجودية ملحدة "هيدجر، سارتر، كامو..." ووجودية مؤمنة "كيركجور".

الحرية الوجودية؛ معناها وما يترتّب عليها

«لقد ســادت بعض المفهومات المغلوطة عن الحرية الوجودية نتيجة سوء فهم رافق تطور هذه الفلســفة. ولم تتوقف الهجمات ضد هذه الفلســفة بســبب موقفها من الدين أولاً ثم بســبب دعوتهــا إلى الحرية الفردية المطلقة ثانيــاً.» (غالب، ١٩٩٠م: ٦-٥) إن الإنســان قد دأب منذ فجر التاريخ على التمرد والثورة من أجل امتلاك حريته كاملة دون نقصان. «لأن الحرية هي الوجود الإنســاني ذاته، أي إنه لا إنسانية دون الحرية.» (ماكوري، ١٩٨٢م: ٢٠٠) قد تكون الحرية خطرة لكن ليس ثمة كرامة بشرية بغير حرية. فالإنســان يعتقد بحريته المطلقة، ولذلك هو ســيد نفسه وإليه يعود تقرير مصيره، وتحمل مسؤولية وجوده من خلال قهر كل العوائق التي تحاصره من كل الجهات.

امتــلاك الحريــة يعني عدم الخضوع لأيــة ضغوط خارجية، ومــن هنا فإن الحرية الحقيقيــة هي التي تولد من الداخل نفســه ولا تعتمد علــى أي مصدر آخر. هناك من أعطى للحرية معنى سياسياً، أي أن يكون الفرد حراً أمام السلطة السياسية التي تحكمه. وآخرون رأوا في الحرية بعداً أخلاقياً عندما لا يفرض على الإنسان عمل ما لا يرغب فــي عمله. وفريق ثالث توقف عند حرية التعبــير والحرية الدينية والحرية الاقتصادية، ولكــن الحقيقة المتعارف عليها فلســفياً هي أن امتلاك هذه الحريــات لا يعني أبداً أن الإنسان قد أصبح حراً وسيد نفسه.

عندما نتحدث عن الحرية فإننا لاننسى أنها لا تزدهر إلا فى ظروف صحية، لأنها خارج الزمن، ولا يمكن حصرها فى لحظة متميزة، إنها تحتل كل ساحة حياتنا الأرضية. إننا بحاجة لها فى كل لحظة من لحظات حياتنا لأنها ملازمة لوجودنا وعندما تغيب فإن الوجود يصبح ناقصاً. ويكون هذا فى حالة وجود حواجز أمامها، وعلينا أن نعمل لإزالة هذه الحواجز. وهكذا فالحرية كفاح مستمر لأننا لا يمكن أن نمتلكها مرة واحدة.

«ولقد سعى الأدب كما سعت الفلسفة والديانات إلى تقديم تصور محدد عن الحرية ظناً منها أنها تجلب الأمن والطمأنينة وتحرر الإنسان من العبودية، ولكن الأحداث تثبت أن لا شىء حتى الآن استطاع تحرير الإنسان، ولهذا هناك دائما من يريد التصدى لهذا الموضوع، ومن هؤلاء فلاسفة الوجود. فلا نكاد نجد موضوعاً أقرب إلى قلب الوجوديين من الحرية، فهو يعالج عند جميع الكتاب الوجوديين، وليس الاهتمام بالحرية، أو بالأحرى الافتتان بها محصوراً فى أى طائفة خاصة منهم. ولقد أصر سارتر على قضية ملازمة الحرية للوجود الإنسانى؛ فالإنسان لا يوجد أولاً ثم يصبح حراً بعد ذلك، بل إن كونه إنساناً معناه أنه حر بالفعل.» (المصدر نفسه: ١٩٧-١٩٦) إن الإنسان الذى يحمل على كتفيه عبء حريته الخاصة، ووجوده المتميز بالاعتماد على ذاته مجبر على سحب كل مسؤولياته من أية قوة علوية. عند ذلك تكون الذات الإنسانية هى مصدر الخير والشر والقيم الأخلاقية التى تسير على هداها. إنه حر، وإذا لم يرد ذلك فلأنه يرفض أن يكون حراً، هذا هو جوهر فكر سارتر. ولا يختار الإنسان أعماله فقط بالاعتماد على هذه الحرية، ولكنه يخلق القيم التى تبررها. ومن هنا فهذه الحرية ليست حرية الاختيار، بل هى حرية ومقدرة على الفعل، وأساس الوجود البشرى.

الإنسان الهدف النهائى لحريته الخاصة التى يمتلكها كاملة دون أى حدٍ، لأنه ليس هناك فى فكره ما يمكن أن يحدها. يفرض هذا على الإنسان أن يكون مسؤولاً عن حياته كاملة. طالما أنه حر ويختار ما يريد ويلتزم به فهو مسؤول أمام نفسه عن اختياره. ولكن الخطر يكمن هنا فى صعوبة الاختيار الحر فى عالم تتغير فيه القيم بسرعة كبيرة. وهكذا يمكننا أن نتصور حالة شخص يلتزم مبدأ معيناً على نحو جاد ودائم، ولكن على ضوء المتغيرات التالية فإنه قد يقرر أن اختياره لم يكن موفقاً ليس لأنه لم يلتزم به هو،

بل لأن تغير العالم هو الذى جعله يكتشف أن اختياره لم يكن ناجحاً. ومن هنا ينشأ القلق الوجودى.

«إن القرار وحرية الاختيار والمسؤولية المترتبة على ذلك تجعل الموجود البشرى أمام نفسه وجهاً لوجه بطريقة لابد أن تثير القلق.» (المصدر نفسه: ٢٠٢) «وعلى الرغم من اختلاف معنى هذه اللفظة عند الفلاسفة الوجوديين فإنهم يتفقون جميعاً على أن القلق يكشف بطريقة خاصة عن الوضع الإنسانى.» (المصدر نفسه: ١٨٣) «القلق ملازم للحرية، والحرية فعل إنسانى لا بل هى جوهر الإنسان. وما دامت كذلك فمن الطبيعى أن تنتاب الإنسان حالة قلق متواصل تدفعه باستمرار للارتقاء إلى مستوى المسؤولية الملقاة على عاتقه. فالقلق الوجودى ليس سلبياً وهدّاماً وإنما يدفع صاحبه إلى حسن الاختيار واتخاذ القرارات المناسبة بعد دراستها من كل جوانبها، لأنه يعرف أنه سيتحمل فى النهاية وحده مسؤولية هذا الاختيار.» (سارتر، ١٩٦٤م "أ": ٢٣-٢٢) ومن هنا ندرک سرّ اهتمام فلاسفة الوجود ولاسيما سارتر بمشكلة الحرية.

إن حرية سارتر المطلقة قد فتنت بعض الكتاب السوريين، فبدأوا يعالجون فى أدبهم مسائل مثل: الحرية، والقرار، والاختيار، والمسؤولية، والالتزام. سنحاول بعد قليل تقديم نماذج من روايتين: "جيل القدر" و"ثائر محترف" لصفدى، کی نبيّن قصده من الحرية من جهة، وندرس ونبحث آراء سارتر حول الحرية، مع الإتيان بشواهد من بعض أعماله كـ"الغثيان"، و"الأيدى القذرة"، و"الذباب"، و"سن الرشد" من جهة أخرى، ونبرز بذلك صدى الأفكار الوجودية لسارتر فى أعمال صفدى، ونؤكّد تأثيره فى هذا الكاتب السورى. وانطلاقاً من ذلک نرى من الضرورى أن نعطى نبذة موجزة عن الأعمال المطروحة على بساط البحث قبل كلّ شيء:

جيل القدر

«إن "جيل القدر" رواية فلسفية زاخرة بالآراء والمناقشات والإشارات الفكرية، والجو العام للرواية يحمل معظم الملامح العامة للوجودية. ومن ناحية التأثيرات الوجودية تحاول الرواية التوصل إلى فهم وجودى للإنسان من خلال ذاته وعن طريق

المعاناة المستمرة والجدل المتواصل. إن القيم الأساسية ووسائل التفكير على الرواية ذات طابع وجودى سافر. ثم إن العلاقة العاطفية التى تستمر خلال الرواية علاقة مفهومة من خلال المصطلحات الوجودية.» (الخطيب، ١٩٩١م: ١٠٧)

والرواية تضم نماذج مختلفة من أبناء الجيل العربى السورى فى خمسينات القرن العشرين وفى وسط هذه المجموعة الزاخرة تتحرك الشخصية المركزية وتحرك الجميع. إنه "نبيل" طالب الفلسفة الفقير، الفنان، المناضل الذى يمثل قلب حركة البعث، والتقاء النضال القومى بالوعى الوجودى، ومنتهى التناقض والإشكالية، والذى أراد له الكاتب أن يكون أسطورةً ولغزاً وواقعاً فى وقت واحد، وأن يكون نفسه وجيله فى وقت واحد أيضا، على أن لا يكون تركيبا لهذه التناقضات، بل يكون خلقاً جديداً.

ثائر محترف

«تعتبر رواية "ثائر محترف" امتداداً للمحاولة الضخمة التى بدأها صفدى فى "جيل القدر" لشحن الموقف القومى بمضمون وجودى، ولكن هذا الامتداد يفتقر إلى توهج المحاولة الأولى وحماستها وجسارة ادعاءاتها، ويحمل آثار صدمة فكرية ونفسية أصابت المحاولة فى صميمها.» (الخطيب، ١٩٧٣م: ١٢٥) وتدور الرواية حول موضوع رئيسى هو الثورة الشعبية اللبنانية، والظروف التى أحاطت بها، وبعض أحداثها الرئيسية، والنهاية المحزنة التى انتهت إليها، مع محاولة الكشف عن نفسيات الثوار فى البلدان العربية المختلفة والعناصر التى تدخل فى تركيب عقليتهم الثورية والجوانب السلبية التى أدت إلى إخفاق الثورة. وتعرض هذه المادة السياسية الفلسفية النفسية الاجتماعية من خلال منظار واحد فى الرواية كلها، وهو منظار الثائر المحترف "كريم" الذى قضى خمسة عشر عاماً فى إسهام مستمر فى الثورات العربية، وتردد كثيرا قبل أن ينخرط فى صف الثورة اللبنانية لأنه كان فى مرحلة إعادة نظر.

نتاجات سارتر

الغثيان

«إنّ "الغثيان" هو الرواية الأولى لسارتر، والتى تشمل أفكاره النظرية، إضافة

إلى ميوله السياسـية. ويتناول هـذا الكتاب -وهو أقوى رواياته الفلسـفية- الحرية، والشـخصية البرجوازية، وظاهراتية الإدراك، وحقيقـة التفكير وطريقته، والمذكّرات، والفـنّ. ويتـمّ طرح هذه المواضيع برمّتها عقب الكشـف والشـهود الناتجين من الميول الميتافيزيقية لـ"أنطون روكنتان" بطل الرواية. وهذه المكاشفة -بتعبير فلسفي- هي الكشف عـن نقطة ألا وهي أنّ العالم له حقيقة محتملة، ونحن نرتبط به من خلال العقل والبرهنة، وليس الحدس والمكاشـفة.» (مردوک، ۱۳۵۳ش: ١٤) يتوصّل "روكنتان" -هذا المؤرّخ المكتئب والمنعزل الذی تتمحور الرواية حول شخصيته- إلى قناعة بأنّ الأشياء الجامدة والمواقـف المختلفة تخلّ بتعريفه للذات وحريّته العقلية والروحية، ويؤدّی به هذا العجز إلى الغثيان. هذه الرواية من الأعمال البارزة للمذهب الوجودی.

الأيدی القذرة

يعرض سارتر فی مسـرحيته "الأيدی القذرة"، الماركسـية المثالية لديه؛ وهی التی لـن يكون لها فاعلية وكمال -فی رأيه- دون التفكير الوجودی. إنّه يُدخل شـخصيّتين متباينتين فی هذه القصة، کی يصل إلى اعتدال؛ إلى فلسـفة سياسية تربط بين الإنسانية والشعور بالمسؤولية لدی "هوغو"، وبين تجنُّب الأخطار وقدرة "هودرر" على قول لا.

الذباب

فی هذه المسرحية يتطرّق سارتر إلى قضيّة هی النقطة الأساسية بالنسبة إليه فی جميع أعمالـه وكذلک فی حياته؛ ونعنی بهذه القضية الحرية؛ غير أنَّ هذه الحرية لابدَّ أن توجد فی المجالين الميتافيزيقی والاجتماعی. تحكی "الذباب" قصة الاضطرابات والتوتّرات التی تصيب النفس الإنسانية. والقصة هی عن الغرابة الذاتية، والكذب، والخيانة، والانفصال، والجريمة؛ وتتحدّث عقب ذلک كله عن الندامة والمخاوف المحيطة بها.

سن الرشد

يمثّل "سن الرشد" ردّ فعل عنيفاً وصارخاً ضد الجبريّين. فلم يكن سارتر يقبل الجبر، وتحوَّل بتأليف عمله هذا إلى رائد فذٍّ للوجودية.

مفهوم الحرية عند مطاع صفدى

تعرّف الكتاب السوريون إلى الوجودية من خلال الأدب الوجودى، وكان تأثيرها فيهم كبيراً إلى درجة أن الدكتور حسام الخطيب يقول: «إن معظم كتاب الخمسينات استندوا بشكل أو بآخر إلى الأفكار الوجودية.» (الخطيب، ١٩٧٣م: ١٠٨) وكان مطاع صفدى أقوى الأصوات المتبنية لهذا الاتجاه، سواء فى كتاباته النظرية أم فى قصصه ورواياته. وكان تعلقه خاصة بمفهوم الحرية الذى بنى عليه جلّ أعماله. وكان لموقف سارتر الثورى إزاء الحرية الفردية، ودعوته الإنسان إلى تحمل مسؤولية مصيره معتمداً على ذاته أثر مباشر فى تبنى صفدى لهذه الحرية فى كتاباته.

«إن موضوع الحرية الذى احتل مكانة مهمة فى إبداعه الأدبى يعطى لهذا الإبداع وحدة وتماسكاً فى نسيج الأحداث التى تعيشها شخصياته الروائية. وكان يريد من الفرد العربى أن يقف بصلابة لتحمل مسؤولياته والتغلب على كل من يقف فى طريقه، لأنه كان يؤمن أن الإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن قدره. وهذه المسؤولية مضاعفة بالنسبة إلى الفرد العربى، لأنه يواجه أحداثاً جساماً تستوجب إرادة متميزة. وأول ما يجب عمله هو التطلع إلى الذات الداخلية لأنها نقطة الانطلاق فى أية عملية تغيير حقيقية. فعلى الإنسان العربى أن يعى ذاته أولاً لكى يسهم بفاعلية فى تحرره و تحرر أمته.» (صفدى، ١٩٦١م (أ): ٩٨)

إن حرية صفدى تخضع لظروف محلية فى حين أن حرية سارتر تنطلق من الحاجة الفردية التى لم يهتم بها صفدى كثيراً لأنه كان يريد الحرية لجميع العرب أينما كانوا. ولم تكن الحرية عنده حرية فرد، بل حرية جماعة ولكن الحريتين لا تتناقضان بل تتكاملان. والحرية الفردية لا تعنى تصرف كل فرد على هواه، بل التصرف حسب الحاجة التى تفرضها المشاعر القومية. ولا يهتم الكاتب بمصالح الفرد التى يمكن أن تعيق عملية التحرر المنشودة ولكنه لا يفصل الهوية الفردية عن الهوية القومية.

الحرية والمجتمع

إن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، والجماعة لا يمكن أن تتحرر إذا

كانت حريات الأفراد ناقصة. صحيح أن هناک بعض العثرات الجامدة التى لا يمكن تحريكها، ولكن الإنسان موجود دوماً لإثبات مقدرته على إزالة كل الحواجز التى تقف فى طريقه، وفى كل الحالات لا غنى للإنسان عن الحرية التى تفرض نفسها كإحدى الحقائق الكبرى التى تقدم الحلول لكل مشكلات المجتمع العربى. يقول مطاع صفدى فى روايته "ثائر محترف": «إننا نحن العرب، كنا فى حاجة دائمة إلى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً، إنها تجربة البطل أمام ذاته أولاً.» (المصدر نفسه "ب": ۲۸۰) إذن يعى صفدى تمام الوعى أن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، وبدونها لا معنى لأى حرية أخرى.

مما لا شک فيه أن صفدى يبحث عن أسباب تشويه الوجود الإنسانى فى الظروف الاجتماعية والاقتصادية المغلوطة التى تتحكم فى المجتمع، ويعرف أنه لا يمكن الحصول على الحرية فى مثل هذه الظروف القاسية، ولذلک يدعو إلى الخروج من هذا المأزق عن طريق التمرد والثورة. فحريته أولاً هى رفض لكل ما يحيط بالإنسان من قهر وجور وظلم، ثمّ تحدٍ فى سبيل الاستمرار فى هذه الحياة بانتظار فرصة أفضل تتيح لأبطاله الخروج من مأزقهم. إن تحرر الفرد من كل العوائق التى تسدّ طريقه وحصوله على الحرية المطلقة قاعدة الانطلاق الأولى لتحرير الأمة العربية: «لن يتضح هدف المناضل العربى إلا عندما ينطلق من مشكلة الفرد بالنسبة لذاته إلى مشكلة الفرد بالنسبة لأمته.» (صفدى، ۱۹٦۰م: ۳۷۷) فعلى الإنسان أن يؤسس قيمه الخاصة أولاً، ويخلقها من الداخل. ولهذا فإن حنان إحدى شخصيات رواية "ثائر محترف" تقول لفؤاد: «قل لى كيف يمكنک البطولية إن لم تعمل على القضاء على القيم الأخرى التى تناقضها.» (صفدى، ۱۹٦۱م "ب": ۲٤٦) يبدو هذا الهم الكبير تماما من خلال حاجة الشخصيات إلى الاستقلال عن المجتمع وقيمه المتوارثة. وتتميز شخصيات صفدى بأصالة حقيقية فيما يتعلق بالأفكار الوجودية، وبرفضهم المطلق لكل فكرة تقليدية متوارثة تعيق خلق تصوراتهم الخاصة لحياتهم. ويقفون خاصة فى وجه كل فكرة مجردة تأتى عن طريق الآخر دون إخضاعها إلى المناقشة العقلية التى تثبت صحتها أو خطأها.

الحرية والمسألة الميتافيزيقية

عندما يرى الإنسان نفسه الخالق الوحيد لقيمه، فإنه لا يمكن أن يريد شيئاً آخر غير

الحريــة منبع كل القيم. ضمن هذا المنظور يرفض صفدى وجود قوة ميتافيزيقية تســيّر الإنســان، ويدعو إلى التحرر من ســلطتها: «أريد أن أغتسل من أوهام الآلهة وأن أولد مجدداً.» (المصدر نفسه: ٣١١)

على الإنسان أن يتسلم قدره، ويتحمل مسؤوليته فى مواجهة العالم الذى لا يخضع لأى قــوة خارجية. وعليه أن يخلق طريقه الخاص فى ظل غياب كل ســلطة ميتافيزيقية، لأن حريته المطلقة تتعارض مع وجود مثل هذه السلطة. هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، الحرية الكاملة فى المجتمعات الإســلامية تعنى الالتزام بما تفرضه الشريعة الإسلامية والخضوع لقيم الخير والابتعاد عن الشر وفق التعاليم الدينية. فلا يمكن مصالحة هذه الضرورة الدينية لحرية صفدى الذى يعتبر أن الإنسان حرية، وليس جوهراً سابقاً لوجوده.

إن الكاتــب يتطلع إلى الوجودية الفرنســية ويأمل أن يجد فيها مــا يعينه على فهم الواقع العربى وإيجاد الحلول المناســبة لمشكلاته. أى إننا لا نستطيع فهم موقف صفدى إلا فى الإطار العام للوجودية.

الحرية الوجودية بين صفدى وسارتر

الحرية هى أساس القيم

إن المتتبع لأدب صفدى يلاحظ أنه يعبر فى كثير من الأحيان عن مشاعر فئة قليلة مــن المثقفين الذين يرفضــون واقعهم ويثورون عليه. إنهم يريــدون إقامة حياة جديدة مســتوحاة من الوجودية الأوربية، وبذلك يتخلصون من كل ما يعدونه قيداً أمام تحرر الفرد العربى. ويمكن أن نعد الكاتب، الناطق الرسمى باســم هذه الفئة المثقفة. إنه يكرس قلمه لرســم الطريق أمام الأجيال التى تريد بناء أســطورة الحرية. وبذلك يقترب من الفيلســوف الوجودى الفرنسى سارتر الذى كرس حياته وقلمه وفلسفته لهدم الحواجز التى تحرم الإنســان حقوقه الطبيعية، والذى آمن طوال حياته بالإنســان وبمقدرته على تأســيس منظومة من القيم تســاعده على العيش دون الرجوع إلى أى مرجع آخر غير ذاته. لقد كتب ســارتر فى كتابه بعنوان الوجود والعدم: «لا يمكن أن تظهر القيم إلا من خلال حرية فاعلة.. وينتج عن ذلك أن حريتى هى الأســاس الوحيد للقيم، ولا يسوّغ

شيء أبداً اختياري لهذه القيمة أو تلك.» (سارتر، بی‌تا: ٤١)

إن فلسفة سارتر الوجودية تضع ثقتها في الإنسان وتطالبه بأن يكون المصدر الأول والأخير لحريته. إنها تحاول أن تحرر الإنسـان مـن كل العوائق المادية والروحية. لأن الحريـة الحقيقيـة لا تكتمل إلا من خلال الالتزام بعمل حر، والذى سـنرى تأكيده في تصرفات بعض الشخصيات التي ترفض الخضوع للقيم المتوارثة. في هذا السياق، تحمل جمل سارتر في "الذباب" دلالة خاصة: «لا أريد أن أتبع إلاّ طريقي، وعلى كل إنسان أن يخلق طريقه.» (سارتر، ١٣٥٣ش: ١٢٧) وهذا له معنى كبير في الفلسفة الوجودية، لأنه يفرض على "أورست" بطل سارتر أن يتحمل مسؤولية حريته، وبذلك يخرج عن الطاعة الدينيـة، لا بـل يدعو إلى الثورة ضد أية سـلطة دينية والمتمثلة هنـا في الإله جوبيتر: «غريب عن ذاتي، قال أورست، أعلم. خارج الطبيعة، ضد الطبيعة، دون عذر، دون أي مرجع آخر إلا ذاتي. ولكنني لن أعود إلى تحت شريعتك: فأنا مدان أن لا أملك شريعة أخرى غير شـريعتي، لن أعود إلى طبيعتك: ألف طريق عبدت فيها والتي تعود إليك، ولكنني لا أستطيع إلا اتباع طريقي الخاص.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

إن رسالة أورست توضح أنه على الإنسان أن يتخلى عن كل مطلق خارج عن إرادته إذا أراد أن يعيش حراً وأن يمارس إنسانيته كاملة دون انتقاص. ولم يكن باستطاعته هو أن يفعل ذلك لولا دخوله في صراع مفتوح مع "جوبيتر" لرفضه الاعتراف بسلطته على الإنسان. وبذلك يكون الإنسان بالنسبة لأورست هو صانع جوهره وحياته.

يبـدو صفـدي من هذا الجانب قريباً من فكرة سـارتر في "الذبـاب" من حيث أن الإنسان هو الصانع المطلق لكل قيمه، وعليه أن يؤسس قيمه انطلاقاً من ذاته واعتماداً علـى خياره الخاص، وأن يتصرف بالاعتماد علـى فرديته وليس على أي مرجع آخر: «ينبغي أن يعيش الإنسان وفق الإرادة نفسها لا وفق بعض القواعد.» (صفدي، ١٩٦٠م: ٤٨٢) ولكن قبل ذلك لابد له من الثورة على كل سلطة دينية أو عائلية أو ثقافية يمكن أن تعيـق تحرره لكي يحصـل على فرديته. ولذلك يعلن سمير فـي رواية "ثائر محترف" أثناء سهرة راقصة: «يجب أن نقتل الوعي.. هكذا يجب أن نتحرر من النظام، من المراقبة مـن عيني وعينك، من العمل.. يجب أن ندوس وضوح العقل ورزانة العصور.. يجب أن

نبدأ هكذا من الفصل المتورم، والدم المجنون، والشبق السائل على الشفاه.» (صفدی، ١٩٦١م "ب": ٢٨) إن تحرر الفرد من هذه العوامل الاجتماعية يجعله خالقاً لنفسه وقيمه. فتحاول هيفاء إحدى شخصيات الكاتب فی رواية "جيل القدر" أن تتخطى طبقتها لتكون نفسها، وهی تقول لنبيل: «وإن تجربتی معک هذه لأصدق دليل على أننی أستطيع أن أكون أنا ولا أكون طبقتی، أن تكون لی ميزاتی الخاصة، فضائلی وعيوبی، وآرائی، ولهجتی فی حياتی ووجودی وتفكيری، وألا أستقی كل ذلک من شیء أعم منّی، خارجی عنی.» (صفدی، ١٩٦٠م: ١٦٥)

إن الشخصيات فی أدبهما مجبرة على الاختيار بعد أن ذهبوا إلى أقصى مدى من الشک المنهجی، وبعد أن رفضوا الاعتراف بالمصادر الأولى والقيم الجاهزة. لقد جعلوا من الحرية المبدأ الأساسی للحقيقة الإنسانية، لأنهم يعتقدون بالعفوية المطلقة للوجود، ضد كل شكل من أشكال الحتمية. نتيجة لذلک فإنهم يتصرفون بحرية دون أی إكراه خارجی. وهذه هی شخصيات صفدی فی "ثائر محترف" تثور ضد القيم المتوارثة. تقول ماری: «إنی أشک أن يكون الطريق إلى الله هو الحب. ليس هناک إلا طريق الثورة وحدها. أنا لا أعرف ما هی هذه الثورة؟ ولكنها ستكون على كل حال تحدياً كاملاً لأی مطلق آخر.» (صفدی، ١٩٦١م "ب": ٥١)

تريد شخصيات صفدی أن تعطی لنفسها أحقية تبنی مشاريعها الخاصة، وأن تخلق ذاتها بذاتها: «إن الثورة معناها أن الفرد بدأ يمتلک ذاته. وعندما تولد الحرية فی روحه لا تكون حياته بعد ذلک إلا قلقاً متزايداً من أجل الاحتفاظ بهذه الحرية.» (صفدی، ١٩٦٠م: ٤٨٠) ضمن هذا الفهم يكون صفدی تلميذاً لسارتر.

فالحرية منبع القلق، لأن كل شیء يعتمد عليها. وإذا كانت هذه الحرية هی أصل الأشياء ومصدر القيم فإنها تكون بذلک دون سند حقيقی لأنها مقطوعة عن كل غاية وليست مرتبطة بأی شكل من أشكال السمو. ولهذا فإن كريم بطل "ثائر محترف" يعانی من عزلة شديدة فی مواجهة بعض القرارات التی يريد اتخاذها والتی تتعلق بحياته الخاصة. وفی الساعات الحرجة من حياته يتردد بين الخيارات لأنه يعرف جيداً أن الفعل الحر يلزمه بتحمل المسؤولية عن ماضيه وحاضره ومستقبله ولا يستطيع إعادة

عقارب الساعة إلی الوراء. مثلاً یتردد کثیراً قبل أن ینخرط فی صف الثورة اللبنانیة وبعد أن قضی خمسة عشر عاماً فی إسهام مستمر فی الثورات العربیة: «أنا لم أملک أی استعداد نفسی سابق... إننی قد انتهیت من الثورات والمعارک والمظاهرات، تلک الحیاة لم أعد أصلح لها. لقد أصبحت فی حاجة إلی التفکیر.» (صفدی، ۱۹٦۱م "ب": ۳۰۹)

«إذا انتقلنا إلی مسرحیة سارتر "الأیدی القذرة" لرأینا هذا التردد بالنسبة إلی هوغو فی قتل هودرر. فرغم أن الحزب کلّفه بذلک ولکنه لم یستطع تنفیذ عملیة القتل إلا بعد أن دخل إلی مکتب هودرر ووجده یعانق زوجته جسیکا فلم یتمالک أعصابه ووجّه ثلاث رصاصات إلی صدر هودرر کانت کافیة لقتله.» (سارتر، ۱۳۸۲ش: ۱۷۰) إن تردد "صفدی وسارتر" هو تردد ناجم عن الحریة، فمن یمتلک حریته کاملة، فعلیه أن یقلق فی مواجهة الخیارات الصعبة، وبالتالی یتردد کثیراً فی الانتقال من مرحلة التأمل إلی مرحلة الفعل.

أبطال صفدی یسیرون إذاً فی طریق معبد مسبقاً من قبل سارتر خاصة فی مسألة الحریة الفردیة، والسیطرة علیها وامتلاکها کاملة دون أی انتقاص. بعبارة أخری، إنهم یرفضون کل حتمیة مسبقة مهما کان مصدرها، کما أنهم یؤمنون أن الإنسان لا معنی له إلا إذا امتلک حریته المطلقة بعیداً عن کل مطلق آخر.

الحریة والآخر

لقد کان لخسارة العرب حرب (۱۹٤۸م) وإقامة دولة إسرائیل فی قلب الوطن العربی فعل الزلزال الذی کشف عن الزیف الذی یعصف بالحیاة العربیة. فرسم طریقاً جدیدة لابد للأمة من السیر علیها حتی تتخلص من واقعها المشین. کان ذلک هو طریق الحریة الذی رسم خیوطه العریضة الفیلسوف الوجودی سارتر، لیس فقط فی مجال تحرر الإنسان من القیم المیتافیزیقیة، ولکن أیضاً فی موضوع تحرر الإنسان من محیطه الاجتماعی وقیمه البالیة التی تعیق تقدمه.

«وکان همّ صفدی الأساسی هو الوصول بشخصیاته إلی درجة متطورة من الشعور بالحریة والمحافظة علی هذه الحریة، لأنها أساس کل فعل مبدع.» (إبراهیم، ۱۹٦۳م: ۲۱٤) وهذا یقربهم من وجود حقیقی أصیل، لأنهم لا یعتمدون علی أحد فی کل ما

يفعلون ويقررون. ويظهر ذلك جلياً في بحث هذه الشخصيات عن استقلالها العاطفي بعيداً عن كل ارتباط عائلي أو عاطفي. هكذا كان كريم بطل "ثائر محترف" الذي يبحث أولاً وأخيراً عن كيفية التحرر من قيود المجتمع وقوانينه. هذا الخيار دفعه بعيداً عن العلاقات العائلية، لأنه يشعر أنها مس خطير في مسألة الحرية الشخصية.

من أجل هذه الحرية أيضاً تثور إيفيش في "سن الرشد" لسارتر ضد عالم الكبار وضد التقاليد التي تخضعها لهذا العالم. ولم تكن مؤهلة للاستغناء عن عالم الكبار اقتصادياً وعاطفياً، ولكنها كانت تشعر أن اعتمادها الاقتصادي على والديها خطر يهدد حريتها واستقلال قرارها: «لم أعد أنا ذاتي اليوم، إنني أعتمد على الآخرين، وهذا يوم من أجل لا شيء، يوم مخنوق يسرقونه مني.» (سارتر، ١٣٥٢ش: ٦٥) إن البطلة تبحث عن أبعاد شخصيتها التي تميزها عن الآخرين، إنّها لا تؤمن باتباع الكبار في حياتهم، وترفض القيم التقليدية المتوارثة لأن لها تصورها الخاص النابع من داخلها. ولقد شارك بوريس أخته في أفكارها التي ترفض الاعتماد على الآخرين، وكان يتميز بالحذر إزاء كل ما يتلقاه من الآخرين؛ لأنه كان يريد الوصول إلى حريته عن طريق التأمل العقلي الذاتي.

إنّ بطل صفدي -كأبطال سارتر في "سن الرشد"- عندما يرى العلاقات العائلية تمنع حريته وتضيع فرديته فلا يتقيّد بها؛ لأنّ العلاقة مع الآخرين كلما كانت تنطوي على ضياع الجانب الشخصي والإنساني، دل ذلك على أنها وجود زائف حتى وإن كان هذا الوجود في الإطار العائلي، بينما الوجود الأصيل مع الآخرين هو ذلك اللون من العلاقة بالآخر الذي يعمل على تأكيد الوجود البشري بكل ما في هذه الكلمة من معنى، أي إنه يترك الأفراد أحراراً لكي يبرزوا ما في شخصياتهم من تفرد.

«إنّ كريم لا يتقيّد بالعلاقات العائلية، وفي نفس الوقت يرفض علاقات الحب وتبادل المشاعر التي تقود إلى الزواج، لأنّ أي علاقة عاطفية ستوقعه تحت تأثير الآخر.

مصدر هذا الرفض هو خوف حقيقي من أي خطر قد يتسرب من الآخر حسب النظرية الوجودية.» (ماكوري، ١٩٨٢م: ١٢٧) «لأن الحرية هنا تقدم نفسها للآخر بدلاً من أن تظل المصدر الأول والأخير لكل القيم. ولأن "الجحيم هو الآخر".» (صفدي، ١٩٦١م "ب": ٧٨) فيثور كريم بعد أن تحمل طويلاً صديقته التي بدأت تشكل خطراً

حقيقياً على حريته فيقول: «وتتضاءل مادلينا إلى جانبى، حتى أفقد فى لحظات الشعور بوجودها، فأحس رأسها فجأة يقع على كتفي. كنت أود أن أتحرر منها بسرعة. لا شيء يجعلني مريضاً مثل شعورى أن أحداً من الآخرين أصبح يتكئ علي، يحتاجنى، لا أحب هذه النفخة، هذا الشعور الوهمي بالقدرة على نفع الآخرين. إننى أجهل كيف أكون نافعاً لِذاتي، فكيف للرؤوس الأخرى التى ستلقى على كتفى.» (المصدر نفسه: ٨١)

«مما لا شک فيه أن الوجود البشرى مستحيل بمعزل عن العالم، فالوجود البشرى هو فى الحقيقة "وجود -فى- العالم"، ويعيش الموجود البشـرى فى تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشـرية. هذا وإن العلاقة الأصيلة مع شـخص آخر لا يمكن أن تكون أحادية الجانب أو فيها نزوع إلى السـيطرة والامتـلاک. فهذه العلاقة لا يمكن أن تصل إلى الاتحـاد الكامل لأنه على كل فرد أن يحفظ للآخر حريته وتفرده لكى يكون ذاته.» (كامل، ١٩٦٧م: ٨٢)

يقول كيركغارد: «ينبغي على كل فرد أن يكون ضنيناً فى تعامله وعلاقته بالآخرين.» (ماكورى، ١٩٨٢م: ١٢٦) إن هذا المبدأ هو الذى يوجه أبطال صفدى فى علاقاتهم مع الآخرين ولا سـيما مع النسـاء؛ لأنهم يظنون أن الحب يفترض التصرف بحرية الآخر؛ فمادلين ترغب فى أن تتطور علاقتها بكريم إلى الاتحاد، فى حين أن كريم يفلسف الأمور علـى نحو آخر لأنه يظن أن حبيبته تريد امتلاكه: «إنها إذن تعدّ لمسـتقبل طويل تقضيه معى. هكذا تمطُّ العواطف نفسـها. إنها فى لحظة واحدة تريد أن تحوز على الزمان كله. إنها تريد أن تمتلک المسـتقبل، مسـتقبلى أيضاً. أ تكون هذه المرأة قد بدأت تحب حقاً.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ١٠٢) «ونبيل بطل "جيل القدر" -كذلک على هذا الأساس- لا يقبل حب هيفاء التى أعطته كل شيء وتنازلت عن مفاهيمها وكبريائها وتبنت قضاياه، حـتى أصبحت شـريكته فى القتل.» (صفـدى، ١٩٦٠م: ٢٦٠) هذه الأمثلة تشـير إلى «استحالة الحب فى المفهوم الوجودى.» (مهرين، ١٣٤٣ش: ٣٩)

كذلک سارتر يرى الحب تعبيراً جسدياً بسيطاً، قد يكون ضرورياً ولكنه دون عمق حقيقي. إن العلاقة التى نجدها بين شـخصيات سارتر الروائية أو المسرحية تؤكد وجهة نظره. إنه يطرح مشـكلة الحـب باعتبارها تمثل خطراً حقيقياً علـى الحرية. ولهذا فإن

شخصياته تعانى من كل علاقة عاطفية تُفرض عليها. فيصبح من المستحيل الوصول إلى السلام المنشود عبر الحب كما وقع لروكنتان فى "الغثيان".

إن الاتحاد الذى بحث عنه روكنتان طويلاً لم يكن إلا وهماً انكشف مع أول ملامسة للواقع: «أنا حر: إنه لايبقى لى أى سبب لكى أعيش، فجميع الأسباب التى حاولتها قد تراخت، ولا أستطيع بعدُ أن أتصور أسبابا أخرى. كم عوّلت على آنى، فى أحرج لحظات إرهابى، وغثياناتى، لكى تنقذنى.. ولم تعُد آنى إلا لتنتزع منى كل أمل. إننى وحيد فى هذا الشارع الأبيض الذى تحفّ به الحدائق. وحيد وحرّ.» (سارتر، ١٩٦٤م "ب": ٢١٩) لقد وقع روكنتان فى فخ الحب لأن آنى لم تكن فى مستوى الأمل. عندما وجب على آنى الاختيار بين قلبها وحريتها اختارت الحرية دون النظر إلى الصدمة التى ستسببها لرفيقها. ومن هنا وجد روكنتان أن حريته فى عزلته ؛لأن الحب الذى يعيش فى القلق مصيره الفشل.

إنّ الآخر عند صفدى وسارتر يمثل عقبة أمام تحقق ذات المرء ويعدّ عائقا أمام حرية الإنسان ولكن هذا ليس بمعنى أنّ الكاتبين يرفضان العلاقة مع الآخرين ويدعوان إلى الانفصال عنهم. فالوجود الفردى الخالص غير ممكن فى نظرتهما ويصعب تسميته بالوجود البشرى؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الوجود مع الآخرين يكون أصيلاً بمقدار ما يترك الأفراد أحراراً لكى يبرزوا ما فى شخصياتهم من تفرد. فالجماعة الحقة هى التى تسمح بتنوع حقيقى. لا سبيل إلى بناء جماعة أصيلة إلا بكسر طوق هذا الوجود المشوه مع الآخرين. وينبغى تحطيم علاقة الاستلاب التى تحكم العلاقات الإنسانية ويظهر الإحساس بالاستقلال والشعور بالكرامة قبل أن يصبح من الممكن قيام أى علاقة إيجابية.

الحرية والالتزام

لقد أكد سارتر وصفدى على أن الإنسان يجب أن يختار أفعاله ويخلق القيم التى تبررها. وإذا كان صفدى قد حض على اختيار الحرية فإنه كان ينبه دائماً إلى أن المغامرة ليست سهلة بسبب طبيعة المشكلات التى سيواجهها الإنسان. ومن هذه

المشـــكلات طبيعة القوى السياســـية المهيمنة على مقدرات الإنسان العربى فى ستينات القرن العشرين. وهكذا وجد أبطاله أنفسهم فى قلب المعركة التى تخوضها الأمة العربية على امتداد ساحة الوطن العربى. فالتزموا مشكلاتها وناضلوا فى صفوف الثوار وكان الهدف من هذه المعارک تحرير الإنســـان العـــربى من جهة، ومن جهة أخرى الارتقاء به إلى مســـتوى أعلى من الشعور والوجود. كان هذا جوهر معركة صفدى التى كرس من أجلها قلمه وفكره.

«وكان شـــعار صفدى أن الفعل وحده هو القادر على تحرير الفرد والأمة العربية من الاســـتعباد الخارجي والاستعباد الداخلى.» (الخطيب، ۱۹۸۳م: ۸۵) والفعل يستوجب الثورة الجماعية لكى يكون مؤثراً فى عالم ســـاد فيه الاســـتلاب. وهذا ما دفع صفدى إلى الالتزام السياسى والانضمام إلى صفوف حزب البعث العربى الاشتراكى الذى يمثل رأس الحرية فى النضال السياسى العربى.

لقد كان صفدى يثق بنفسه عندما أكد على ضرورة احترام بعض القيم الإنسانية: حق الحياة، الحرية، المســـاواة فى السياســـة. وكان خوفه كبيراً من أن تُنتقص هذه الحريات فى غمرة تزاحم الأحداث السياســـية، ولذلک حاول دعم وجهة نظره السياسية بأفكار فلســـفية توسع دائرة الرؤيا أمامه ويمكن لشـــخصياته الروائية أن تتبناها كما حدث مع كـــريم فى "ثائر محـــترف" ونبيل فى "جيل القـــدر". ولهذا جـــاءت أفكارهما تعبيراً عن البعدين السياســـى والفلسفى فى شـــخصيتهما موظّفَين فى خدمة هدف واحد هو تحرر الفـــرد العربى والأمة العربية. وثورة بطلى روايتيه تجســـيد حقيقى لهذا التوجه فى فكر الكاتب، كما أن الثورة بمعناها الواســـع تعد احدى المحاور الرئيســـية لفلســـفته. وحجته فى ذلک أن الأمة العربية أحوج ما تكون إلى هذه الثورة التى ســـتخلصها من استلابها وتخلفهـــا. والثورة عمـــل جماعى يقضى على العزلة والقلق الفـــردى، لأن الهم الجماعى يتغلب على الهموم الفردية. ولكن هذا لا ينفى أن يكون الهم الفردى فى مركز اهتمامات أبطـــال صفدى. ويمكن القول إن معركة أبطالـــه تتمحور حول هدفين اثنين: تحرير الفرد، وتحريـــر الأمة: «العربـــى مدعو إلى إعادة النظر فى وجوده الفـــردى، وفى وجود الأمة عامة.» (صفدى، ۱۹٦۰م: ٤۸۰)

«إن القلق الناتج عن الجمع بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى يبدو واضحاً فى موقف نبيل بطل رواية "جيل القدر". على الرغم من أن بطل صفدى قد وصل إلى نتيجة مفادها أن حريته تحتاج إلى التزام يؤكد الذات فى مواجهة الواقع وتفسح الطريق أمام الآخرين للوصول إلى حرياتهم.» (المصدر نفسه: ١٧٠) ولم يكن الواقع السياسى فى سورية يسمح بتطبيق هذه المبادئ. فلقد تميزت الحقبة التى تتحدث عنها الرواية بفوضى سياسية وانقلابات عسكرية متتالية.

إنّ نبيل يتخلّى عن كل اهتماماته الشخصية ليناضل دكتاتورية الشيشكلى ويخلّص الشعب من ظلمه. فنجده يشترک فى مؤامرة قتل الديكتاتور بدافع فردى لا بأمر حزبى. وهو يؤكد فردية دوافعه من وراء القتل أكثر من مرة؛ فمثلاً يقول: «أريد أن أقتل لأننى أريد أن أقتل.» (المصدر نفسه: ٢٥٧) أو يقول: «كلنا لدينا أسبابنا الخاصة لأن نشترک فى القتل.» (المصدر نفسه: ٢٤٥) اختلاف دوافع القتل يدلّ على حفظ الحرية الفردية لشخصيات الرواية، والتقاء هذه الدوافع فى المصير العام للأمة يشهد بالالتزام. وهكذا يجمع صفدى بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى.

ويستغل الكاتب هذا الالتزام العقائدى فى روايته الأخرى "ثائر محترف". ويقوم البطل كريم فى شرح الأسباب التى جعلته يلتزم قومياً والأهداف المراد تحقيقها من هذا الالتزام، فيقول: «لم يكن فى حياتنا ما يبعث على الأمل حتى بموت صادق. كنا دائماً نشعر أننا مخدوعون، وأننا لا نكاد ننجو من شرک حتى نقع فى شرک آخر. ومع ذلک كنا نحلم بالآمال الكبرى. سوف نطرد الاستعمار من العالم العربى، سوف نقضى على الفئات الحاكمة، سنحقق الوحدة الشاملة، ونزيل الشقاء عن كاهل شعبنا، وننشىء حضارة عربية جديدة، كانت تلک هى مبررات وجودنا.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ٣١٧)

تظهر هذه الأحلام أن كريماً بطل قومى لا يبحث عن حريته الفردية فقط، ولا يسعى إلى تنظيم تضامن إنسانى، بل يريد تحقيق برنامج سياسى محدد.

«يرى البعض أنّ التوفيق بين الأفكار الوجودية وبين الأفكار القومية، وإجراء مصالحة بين الفكر القومى الملتزم والهادف والمتفائل والمضطرم فى مطلع الخمسينات وبين الفلسفة الوجودية لم يكن من السهل.» (الخطيب، ١٩٨١م: ج١/٩٤) مع ذلک فقد

بذل بعض الكتاب القوميين من أمثال صفدی جهوداً مضنية لاستخدام عناصر الفكر الوجودی فی معركتهم العقائدية. وهكذا جرى إضفاء القلق الوجودی على القلق القومي، وتحويل حرية الاختيار الفردية إلى اختيار حرّ للالتزام القومی.

مما لا شک فيه أن صفدی صاحب عقيدة يريد نشرها، كما كان صاحب فلسفة يستخدمها لدعم عقيدته. ولم يكن من السهل دوماً الجمع بين فلسفته وعقيدته؛ لأن الأولى مستوردة وتركز على الفرد باعتباره وحدة منفصلة عما حوله؛ أما عقيدته فكانت قومية جذورها ضاربة فی تاريخ أمته وفی حاضرها وفی مستقبلها. وإذا كان صفدی قد نجح فی توظيف بعض الأفكار الوجودية فی خدمة معركته القومية فإنه لم يوفق فی توظيف أفكار أخرى. وهذه النتيجة وصل إليها حسام الخطيب عندما يقول: «وعلى الرغم من عمق إدراک الكاتب لصعوبة التوفيق بين التحرر المطلق والانتماء، وبين الفردية والقومية، وبين تجربة الانعتاق ومستلزمات التأطر الجماعی، وعلى الرغم من محاولته البارعة المستمرة لمصالحة النقيضين، فإن قومية كريم لم تنسجم مع وجوديته وبدت مكشوفة مصطنعة، بل بدت أحياناً مدسوسة عليه، ولا سيما فی مواقف الوعظ التی يناقض بها نفسه، وفی فوراته القومية ويقينه القومی الذی لا يتناسب مع إعادة النظر والانسحاب.» (الخطيب، ١٩٩١م: ١٢١)

إن الالتزام يتطلّب تضحية بالذات. فإذا كانت الحرية هی أساس الوجود الإنسانی، فكيف يمكن الالتزام كاملاً دون الانفصال عن الأنا الفردية وفكرة الحرية المصاحبة لهذه الأنا؟

«وقد تكون تجربة سارتر فی هذا المجال مفيدة، لأنها توضح بعض الغموض فی أدب صفدی. لم تمنع الوجودية سارتر من الاقتراب من الفكر الماركسی والالتزام السياسی والمشاركة فی مظاهرات العمال فی فرنسا.» (مهرين، ١٣٤٣ش: ٣٧-٣٦) إنّه حاول التوفيق بين الماركسية ومبدأ الحرية الفردية، بل سعى إلى دمجهما فی مذهب واحد. وقد تجسّد هذا فی معظم أعماله؛ فمثلا هوغو فی "الأيدی القذرة" هو النموذج المثالی لهذا التوافق، كما كان حال هودرر، المناضل الصلب الذی يعارض القيم المجردة والفردية للشاب المثقف هوغو قبل انخراطه فی صفوف الحزب الشيوعی الفرنسی. أما برونو

فی "ســن الرشد" فقد وجد نفســه وحريته عند مقاومته للاحتلال الألمانی: «لقد استعاد حريته من التزامه العميق.» (سارتر، ۱۳۵۲ش: ۱٤۰) ولو تعمقنا أكثر لوجدنا أن التزام شــخصيات "صفــدی" كان صدی لنداء برونو: «ماذا تنفع الحريــة إذا لم تكن من أجل الالتزام.» (المصدر نفســه: ۱۳۸) «فالالتزام العام لا يقضی علی خصوصية الفرد، ولكنه يغطی سوالبه وتناقضاته.» (صفدی، ۱۹٦۰م: ۲٤۸)

«بالإضافة إلی ذلک فإن صفدی كان ينشد هذه العلاقة الحتمية بين الإنسان والعالم. وهو فی الوقت الذی ســيرفض فيه اســتقلال طرف عن آخر فإنه يرفض ذوبان طرف فی آخر. ومن خلال العلاقة الحتمية بين الذات والعالم، فإن كلية أساسية تفرض نفسها علی المفكر والأديب والإنســان العادی. وإن كل تحديد خارج هذه العلاقة سيؤدی إلی تجريــد فارغ، أو إلی مادية عمياء.» (صفــدی، ۱۹٦٤م: ٥) بمعنی آخر من يريد أن يهتم بالمشــكلات الاجتماعية والسياســية عليه أولاً أن يأخذ شــعوراً بذاته، ومعرفة الذات تفترض معرفة الآخر والعمل معه ومن أجله.

«هيفاء: ها أنذا أمامک عارية تماماً إلا من نفسی ومن وحدتی الصافية. نبيل: يجب عليک لكی تســتطيعی بلوغ أعلی درجة من التوحــد، أن تكونی قادرة كل لحظة علی التخلــی حتی عنّی.» (صفدی، ۱۹٦۰م: ۱٦۸) هذا الحــوار بين رجل وامرأة فی رواية "جيل القدر" يفسر إصرارهما علی الاحتفاظ بحريتهما علی الرغم مما يجمعهما. ويذكرنا هذا الحوار بالحوار السارتری وطريقته فی معالجة مسألة الحرية. ولقد انطلق سارتر فی اعتباراته الفلســفية من الإحساس الفردی. ولهذا فإن قيم سارتر تهتم بالدرجة الأولی بالفــرد. وعلی الرغم مــن ذلک، لم يتردد فی الانخراط فی فعــل يحصر الحرية الخاصة ضمن حقيقة مادية وجماعية. لأن الحرية كانت تعنی بالنسبة إليه أن آخذ شعوراً بموقفی أولاً لكی أســتطيع أن أتجاوزه. وفی المعنی نفســه فإن أی التزام حر يعد ضرورياً لكی أســتطيع أن أؤكد ذاتی كســيد حرّ لأفعالی. هذا يعنی أن الروح الجماعية والرغبة فی الالتزام تولدان داخل الإحساس الفردی.

«إن طريق ماثيو بطل ســارتر فی "سن الرشــد" يجسد هذه المعرفة المتطورة لمثل هذه القيمة: يكتشف الحرية باعتبارها الأساس الوحيد لوجوده الشخصی والضرورة الأخلاقية

لمتابعة هذه الحرية إلى النهاية، يعى وجوده الفردى والجماعى فى الوقت نفسه، ويعرف أن حريته تكمن فى التزامه.» (سارتر، ١٣٥٢ش: ١٣٨) إن حالة ماثيو تشهد على محاولة سارتر التوفيق بين الحرية الفردية والحرية الجماعية. وقد اتكأ صفدى فى ذلك على سارتر خاصة عندما يعلن أحد أبطاله: «لن يتضح هدف المناضل العربى إلا عندما ينطلق من مشكلة الفرد بالنسبة لذاته إلى مشكلة الفرد بالنسبة لأمته.» (صفدى، ١٩٦٠م: ٣٧٧)

«إن الإحساس الفردى إذن، هنا ضرورى لامتلاك الحرية التى تعد أساس كل التزام حر. لأن الإنسان يكتشف من خلال حريته اعتماده النسبى على حريات الآخرين، وهكذا يجب أن يمتلك الآخرون حريتهم من أجل أن يصل هو إلى حريته. العلاقة جدلية إذن بين الحرية الفردية والحرية الجماعية. هذا لا يعنى أن الحرية التى هى جوهر الإنسان من وجهة نظر وجودية، تعتمد على الآخر، ولكن منذ أن يحصل الالتزام الحر، فإن الإنسان مجبر على إرادة الحرية للآخرين بالإضافة إلى حريته؛ ولا يمكن أن يعد حريته هدفاً دون أن تكون حرية الآخرين كذلک.» (سارتر، ١٣٦١ش: ٦٩-٦٨) هذا هو المشكلة الرئيسية التى يطرحها صفدى منذ الثلث الأول من رواية "جيل القدر" على لسان بطله نبيل الذى يقول لهيفاء الراغبة فى أن تكون سيدة وجودها فحسب: «لكى تمارسى حريتک يجب أن تحررى العالم، وتبدأى تحريرک هذا من الخلية الأولى التى لک من العالم. من قومک.» (صفدى، ١٩٦٠م: ١٧٠)

النتيجة

بناءً على هذا المقال نستنتج أن مطاع صفدى يعتبر تلميذاً لسارتر فى فكرة الحرية، ولكى نفهم معنى الحرية عند صفدى من الأفضل أن نعود ونستند إلى سارتر وأفكاره فى هذا المجال.

الإنسان عند صفدى حر وهو الخالق المطلق لقيمه كما نرى عند سارتر، وهو لكى يعيش حراً ويمارس إنسانيته كاملة دون انتقاص عليه أن يثور ضد كل سلطة دينية، أو عائلية، أو ثقافية يمكن أن تعيق تحرره. وعليه أيضا أن يجتاز العوائق المادية والروحية وأن يحرّر نفسه من القيم المتوارثة والميتافيزيقية، وأن يتخلى عن كل مطلق خارج عن إرادته؛ ينتج عن ذلک المسؤولية الكاملة للإنسان تجاه حياته وقدره. فهو حر فى اختياره، وعليه

أن يلتزم بهذا الاختيار ثم أن يكون مسؤولاً عن خياره؛ لأن فكرة المسؤولية لا تنفصل عن الحرية. صحيح أن هذه الحرية والمسؤولية المترتبة عليها تثير القلق للإنسان إلا أن هذا القلق الوجودى إيجابى وبنّاء بحيث يدفع صاحبه إلى حسن الاختيار.

الحرية عند صفدى لا تعنى الانفصال عن الآخرين والكاتب لا ينفى العلاقة معهم نفياً تاماً، بل هو كسارتر يراها أصيلة بمقدار ما تترك الأفراد أحراراً لكى يبرزوا ما فى شخصياتهم من تفرد؛ فلا سبيل إلى بناء جماعة أصيلة إلا بكسر طوق الوجود المشوه مع الآخرين.

لا يعتقد سارتر ولا صفدى بأى تناقض بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى، وبما أن الوجود البشرى هو "وجود -فى- العالم" فيمكن أن يجمع بينهما؛ الحرية تعنى أن الإنسان يأخذ شعوراً بموقفه أولاً لكى يستطيع أن يتجاوزه. فى هذا المجال فإنّ أى التزام حر يعد ضرورياً لكى يستطيع أن يؤكد ذاته كسيّد حرّ لأفعاله. نتيجة لذلك فالروح الجماعية والرغبة فى الالتزام تولدان داخل الإحساس الفردى. فى موضوع الحرية، الفرق الوحيد بين صفدى وسارتر هو أن حرية سارتر تنطلق من الحاجة الفردية، فى حين تكون الحرية عند صفدى حرية جماعة ولكن الحريتين لا تتناقضان بل تقربان الكاتبين من فكرة الآخر. والسبب أن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، والجماعة لا يمكن أن تتحرر إذا كانت حريات الأفراد ناقصة، ولهذا لا يفصل صفدى الهوية الفردية عن الهوية القومية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. (١٩٦٣م). مشكلة الحرية. لاط. القاهرة: مكتبة مصر.

استراترن، پل. (١٣٧٨ش). آشنايي با كيركگور. ترجمه على جواد زاده. لاط. طهران: نشر مركز.

الأطرش، محمود إبراهيم. (١٩٨٢م). اتجاهات القصة فى سورية بعد الحرب العالمية الثانية. لاط. دمشق- سورية: دار السؤال.

بدوى، عبدالرحمن. (١٩٨٠م). دراسات فى الفلسفة الوجودية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الخطيب، حسام. (١٩٨٣م). روايات تحت المجهر. لاط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ـــــــ (١٩٨١م). الأدب المقارن. ج٢. لاط. دمشق: مطبعة الإنشاء.

ـــــــ. (۱۹۹۱م). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية. الطبعة الخامسة. دمشق - سورية: مطابع الإدارة السياسية.

ـــــــ. (۱۹۷۳م). «نماذج من المزاوجة الوجودية - القومية في القصة السورية الحديثة». مجلة المعرفة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. العدد۱۳۷. صص ۱۲۹-۱۰۵.

سارتر، جان بول. (۱۹٦٤م "أ"). الوجودية مذهب انساني. ترجمة عبدالمنعم الحفني. الطبعة الأولى. القاهرة: مطبعة الدار المصرية.

ـــــــ. (۱۹٦٤م "ب"). الغثيان. ترجمة د. سهيل إدريس. لاط. بيروت: دارالآداب.

ـــــــ. (۱۳٦۱ش). اگزيستانسياليسم و اصالت بشر. ترجمه مصطفى رحيمى. الطبعة الثامنة. طهران: مرواريد.

ـــــــ. (۱۳۸۲ش). دست‌هاى آلوده. ترجمه جلال آل احمد. الطبعة الثامنة. طهران: انتشارات فردوس.

ـــــــ. (۱۳۵۲ش). سن عقل. ترجمه محمود جزايرى. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات اميركبير.

ـــــــ. (۱۳۵۳ش). مگس‌ها. ترجمه سيما كويان. الطبعة الأولى. لامک: انتشارات مازيار.

ـــــــ. (لاتا). هستى و نيستى. ترجمه عنايت الله شكيبا پور. لاط. لامک: انتشارات شهريار.

صفدى، مطاع. (۱۹٦۱م "أ"). الحرية والوجود. الطبعة الأولى. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ـــــــ. (۱۹٦۱م "ب"). ثائر محترف. بيروت: دار الطليعة.

ـــــــ. (۱۹٦۰م). جيل القدر. لاط. بيروت: دار الطليعة.

ـــــــ. (۱۹٦٤م). «سارتر بين الوجودية والماركسية». مجلة الآداب البيروتية. السنة الثانية العشرة. العدد۱۲. صص٤-٦ و۷۳.

غالب، مصطفى. (۱۹۹۰م). في سبيل موسوعة فلسفية. لاط. بيروت: دار الهلال.

كامل، فؤاد. (لاتا). الغير في فلسفة سارتر. لاط. مصر: دارالمعارف.

ماكورى، جون. (۱۹۸۲م). الوجودية. ترجمة د. إمام عبدالفتاح إمام. لاط. الكويت: عالم المعرفة.

مردوک، آيريس. (۱۳۵۳ش). نقد و بررسى رمان‌هاى ژان پل سارتر. ترجمه.م.ح. عباسپور تميجانى. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات مرواريد.

مهرين، مهرداد. (۱۳٤۳ش). مكتب فلسفى اگزيستانسياليسم. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات آسيا.

نصرى، عبدالله. (۱۳۷۵ش). خدا و انسان در فلسفه ياسپرس. الطبعة الأولى. لامک: انتشارات آذرخش.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثاني عشر – شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٣٤ ـ ١٠٧

أساليب الكلام السردي في أدب المقاومة الفلسطيني رواية "باب الساحة" أنموذجاً

كبرى روشن‌فكر*
نعيمة براندوجي**
خليل بروينى***
فرامرز ميرزايي****

الملخص

تتناول أساليب سرد الرواية العلاقةَ القائمة بين الراوي والشخصيات فتعتبر أداةً هامةً لنقل أحاديث شخصيات الرواية وأفكارها الى المتلقي والتي يدخل القارىء من خلالها جوَّ الرواية؛ تنقسم هذه الأساليب حسب سلطة الرواي أو شخصيات الرواية إلى خمسة أنماط وهي الأسلوب المباشر، غيرالمباشر، والحر المباشر، والحر غير المباشر والتقرير السردي.

يقوم هذا المقال في ضوء منهج وصفيٍّ تحليليّ وتقديم إحصائيّة شاملة من أقوال الشخصيات بدراسة أساليب المحاكاة في أحاديث رواية "باب الساحة" لسحر خليفة (١٩٩٠م). تدلّ نتائج البحث على أنَّ السارد قد استخدم جميع أساليب السرد والمحاكاة لتصوير ظروف المجتمع الفلسطينيّ والمشاكل العالقة بالنساء هناك في السنوات الأولى من الانتفاضة لكنَّه يسيطر على الرواية الأسلوب المباشر، والتقرير السردي، والحر المباشر كإطار للسرد الروائي؛ فيتيح السارد للشخصيات باستخدام هذه الأساليب فرصة الاتصال المباشر بالقارىء والاطلاع على اضطراباته الفكرية السياسية الثقافية الاجتماعيّة؛ فتوظيف هذه الأساليب للسرد الروائي يساعد السارد في تصوير مختلف آفاق الحياة والمشاكل العالقة بالنساء الفلسطينيات.

الكلمات الدليلية: الأساليب السردية، أدب المقاومة، الرواية الفلسطينية، سحر خليفة، باب الساحة.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kroshan@modares.ac.ir
**. خرّيجة مرحلة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. n_parandavaji@yahoo.com
***. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kparvini@modares.ac.ir
****. أستاذ بجامعة بوعلي سينا، همدان، إيران. mirzaeifaramarz@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. أحمدرضا حيدريان شهري
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٤/١٥ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٨/٢٧

المقدمة

«إنَّ فن الرواية، يعكس المسائل الموجودة فی المجتمع ويعد الفن الوحيد القادر على مواكبة المتغيرات الكبرى وتسجيل الأحداث الأكثر أهمية فی تاريخ الأمم والشعوب والأشخاص وإنَّ النص الروائی يستطيع الغوص فی أعمال الذات الفردية والجماعية، ويجسد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب وعلى هذا الأساس اعتُبر من الفنون الأكثر صعوبة والتی لا يفيد فيها الابتكار والذكاء وحدهما، فلابدَّ من الدراسة المتأنية والتبصُّر فی مجالات الحياة التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية المحيطة بالحدث المراد التعبير عنه روائياً، لذلک اعتبر الروائی كأنَّه يقوم بدور المؤرخ والعالم النفسی والمحلل الاجتماعی فی آن واحد، ولهذا تعمّر كثيرٌ من الروايات مع أنَّه مرّت على تأليفهاعشرات السنين، ومازالت تعاصر فی تعبيرها مع تقدّم العهد بالحدث الذی صورته.» (فضلالله، ۲۰۰۹م: ٤۸۸) ولفهم المسائل الموجودة فی الرواية نحتاج إلى أسلوب جيد ومقنع لكی نفهم المسائل الموجودة فيها ونصل إلى معرفة دقيقة وشاملة لقضايا المجتمع التی تحاول الرواية تجسيدها، ومن خلال تحليل الأساليب السردية للرواية نستطيع أن نصل إلى هذا المقصود.

«والسرد عبارة عن خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص الروائی.» (الكردی، ۲۰۰٦م: ۱۰) وهو وسيلة الخطاب فی الرواية، الخطاب الروائی أسلوب نقدی يهتم بمكونات السرد وتحليلها وإبراز ما فيها من جمال لغوی ودلالی. إنَّ أهم مباحث الخطاب الروائی هو ما يتعلق بالأساليب السردية لاستحضار الأقوال والأفكار. فأمَّا الأساليب السردية لاستحضار الأقوال والأفكار فهی تنقسم حسب درجة هيمنة السارد أو قلَّة هيمنته إلى خمسة أنواع وهی: التقرير السردی والأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر والأسلوب الحر غير المباشر والأسلوب الحر. ومن خلال تحليل هذه الأساليب يمكن النفاذ إلى النص الروائی وكشف جمالياته الفنية والأدبية؛ لأنَّ هذه الأساليب تعد مصدراً هاماً لفهم المسائل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الموجودة فی مجتمع ما ومن خلال تحليل الأقوال يمكن النفاذ إلى هذه المسائل.

فيـدرس هذا المقــال عن طريق المنهـج الوصفي- التحليلي وفي ضوء علم الســرد وتحليل أســاليب الكلام السردي والأقوال الراوئية، أثر الانتفاضة الأولى في حياة المرأة الفلســطينية النابلسية خلال ســنوات (١٩٨٧م) و مابعدها، لكي يرسم تصويراً دقيقاً من حياة المرأة ومسائلها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية المختلفة في ظل الانتفاضة وخلال ســنواتها. ويســعى أن يجيب إلى هذا السؤال: كيف استفادت ســحر خليفة من أساليب الأقوال السردية لكي ترسم تصويراً دقيقاً شاملاً من الحياة الفلسطينية في ظلّ الانتفاضة؟

خلفية البحث

لقد كُتب حول ســحر خليفة وآثارها العديد مــن المقالات والأطروحات الجامعية، منها يمكن الإشــارة الــى: مقالة «جماليات المكان في رواية "باب الســاحة"» لبسّــام أبوبشير التي نُشــرت في مجلة الموقف الأدبي ودرس فيها الباحثُ المكان ووظائفه في هــذه الرواية. كما نشــرت ماجدة حمود، مقالتين حول ســحر خليفة الأولى: «الخطاب الروائي عند ســحر خليفــة» (١٩٩٣م) في مجلة الموقف الأدبي، ودرســت فيها عناصر المكان، والزمان، ودلالة العنوان و ... في روايات (الصبار، عباد الشمس، لم نعد جواري لكــم، مذكرات إمرأة غير واقعية وباب الســاحة). والثانية مقالــة «المرأة في روايات "سحر خليفة"» (١٩٩٤م) وبحثت فيها الشخصيات النسوية في الروايات الآنفة ذكرها.

كتب فرامــرز ميرزايي، مقالة عنوانها: «الخصائص الســردية وجمالياتها في رواية "الصبار" لســحر خليفــة» (٢٠١١م) في مجلة جامعة ابنرشــد، فيلادلفيــا ودرس فيها الخصائص السردية في الرواية. شاركت كبرى روشنفكر، في المؤتمر الدولي الثالث في ماليزيا «الاتجاهات الحديثة في الدراســات اللغوية والأدبيــة» ببحث عنوانه «الثورة النســوية في "مذكرات إمرأة غير واقعية"» (٢٠١١م). نشــر صلاحالدين عبدي، مقالة عنوانهــا: «تجليــات المقاومة في بعض آثار ســحر خليفــة» (١٣٩٠ش) في مجلة النقد الأدبي، بجامعة شــهيد بهشــتي، إيران، ودرس فيها مضامين المقاومة في ثنائية ســحر خليفة. نشر محمدصالح شريف عسكري، مقالة عنوانها: «مفهوم الوطن وتجليات الوطنية والوحدة عند ســحر خليفة من خلال ثنائيتها: الصبار وعباد الشمس» (١٣٩٠ش) في مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

قد كتبت حول سحر خليفة وآثارها عدة رسالات جامعية وأطروحات في إيران والوطن العربي ومن بينها يمكن أن نشير إلى الأطروحات التالية: ناقش وائل علي قالح الصمادي، أطروحته عنوانها: «صورة المرأة في روايات سحر خليفه» (٢٠٠٦م) في جامعة آلبيت، أردن ونشرت هذه الأطروحة سنة (٢٠١٠م) في كتاب عنوانه: «صورة المرأة في روايات سحر خليفه» في دار دروب، عمان. وكتب غدير رضوان طوالح أطروحة، عنوانها: «المرأة في روايات سحر خليفه» (٢٠٠٦م) وناقشها في جامعة بيرزيت، فلسطين. كتبت مونا توسلي أطروحة، عنوانها: دراسة آثار سحر خليفة «روايتي باب الساحة ومذكرات إمرأة غير واقعية نموذجاً» ناقشت هذه الأطروحة في المبحث العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية (١٣٨٧ش) طهران. درست زهره باقرپور في بحث جامعي عنوانه: المرأة في ثنائية سحر خليفه: الصَّبَّار وعَبَّاد الشَّمس، (١٣٩٠ش) بجامعة تربيت معلم، طهران، وبحثت فيها عن دور المرأة في ثنائية سحر خليفة. ناقش روحالله واحدي رسالته الجامعية في مرحلة الدكتوراه، عنوانها: «الأسلوب في روايات سحر خليفة» (١٣٩١ش) بجامعة همدان، إيران.

بعد النظر في الدراسات التي أُنجزت حول سحر خليفة وآثارها، وجدنا أنَّه لم ينشر بحث حول تحليل الأساليب السردية في روايات سحر خليفة وروايتها "باب الساحة" حتى الآن وهذا المقال يهدف دراسة هذا الموضوع لكي يبيّن طريق استخدام الراوية تلك الأساليب ونجاحها في تقديم تصوير دقيق عن حياة الشعب الفلسطيني والنابلسي في الانتفاضة الأولى.

نبذة عن حياة سحر خليفة وآثارها الأدبية

«القاصة الفلسطينية سحر عدنان خليفة، ولدت في مدينة نابلس سنة (١٩٤١م). حيث تلقت هناك دراستها الإبتدائية، والثانوية، وتابعت دراستها الجامعية في جامعة بيرزيت بالضفة الغربية متخصصة بالأدب الإنجليزي. حصلت على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي، والدكتوراه في دراسات المرأة من جامعة إيوا بالولايات المتحدة الأمريكية.» (زيدان، ١٩٩٠م: ٢٣٦) «وذاع صيتها بسبب موقفها حيال تحرير المرأة.

وتزوّجت في سن مبكر زواجاً تقليدياً، وبعد مرور ثلاثة عشر عاماً من الإحباط وخيبة الأمل قررت أن تتحرر من هذا الزواج، وتكرّس حياتها للكتابة.» (الجيوسي، ١٩٩٧م: ٢٢٩) إنَّها قد ألّفت العديد من الروايات حول أدب المقاومة الفلسطيني بحيث أصبحت رواياتها معروفة في مجال الأدب العربي والعالمي. وقد ألّفت حتى الآن عشر روايات هي: "لم نعد جواري لكم" (١٩٧٤م) و"الصبار" (١٩٧٦م) و"عباد الشمس" (١٩٨٠م) و"مذكرات إمرأة غير واقعية" (١٩٨٦م) و"الصبار" (١٩٩٠م) و"الميراث" (٢٠٠٢م) و"صورة أيقونة وعهد قديم" (٢٠٠٢م) و"ربيع حار" (٢٠٠٤م) و"أصل وفصل" (٢٠٠٩م) و"حبي الأول". (٢٠١٠م)

«وما يلفت النظر هو أنَّ غالبية روايات سحر خليفة ترجمت إلى أكثر اللغات العالمية، بما فيها الإنجليزية والإيطالية والمالزية وخاصّة ترجمة أعمالها الروائية إلى الألمانية.» (الأسطة، ١٩٩٧م: ٤) لقد نقلت نصوص سحر خليفة كلها، باستثناء رواية "لم نعد جواري لكم" إلى الألمانية.

«فتعدّ رواياتها جديرة بالدراسة، والترجمة لما تتضمَّن من مضامين إنسانية، وحضارية، وعالمية مثل المقاومة الاحتلال، وتحرير المرأة، وغير ذلک من الموضوعات، والقضايا التي تهم شعوب العالم. فليس من العجيب إذ تأتي إبداعاتها في المرتبة الثانية من حيث الترجمة بعد نجيب محفوظ، وغسان كنفاني.» (أبوبشير، ٢٠٠٧م: ٢٧٢)

«وفي عملها الروائي تعبّر سحر خليفة عن إيمانها العميق بأنَّ وعي المرأة النسوي هو جزء لايتجزأ من وعيها السياسي، وهي ترينا في رواياتها، وبأسلوب فنّي مقنع، أنَّ نضال المرأة الفلسطينية، والمحن التي تمرّ بها هي جزء من النضال الفلسطيني العام من أجل التحرّر أمّا أسلوبها الروائي حساس، ومقتصد وشفّاف؛ ورغم أنَّها تكتب بالعربية الفصيحة، فلديها قدرة عجيبة على استعارة العاميّة الفلسطينية وتعبيراتها الدارجة عندما يقتضي حال الحوار في الرواية.» (الجيوسي، ١٩٩٧م: ٢٢٩)

رواية باب الساحة ومضمونها السردي

تُعدّ سحر خليفة من الروائيين الفلسطينين الذين كتبوا حول فلسطين والمقاومة الفلسطينية

آثاراً عديدة واشتهر بعض رواياتها فی المجال العالمی ومنها رواية "باب الساحة" التی قد ترجمت إلی اللغات العالمية العديدة وقد سُجّلت ضمن أفضل مئة رواية عربية.

«تعالج رواية "باب الساحة" الانتفاضة الفلسطينية الأولی من موقع الحضور، فهی تقف عند الانتفاضة وهی فی عنفوانها، فالانتفاضة الأولی امتدَّت علی مدی سنوات (منذ عام ١٩٨٧م حتی ١٩٩٣م) وقد طُبعت رواية باب الساحة عام (١٩٩٠م). وتبدو الرواية فی البداية نصاً عن الانتفاضة لكنَّ قراءتها تحكی شيئاً آخر، فهی صورة عن المرأة أثناء الانتفاضة، فقد كتبت سحر عن مقت المرأة فی لحظات زمنية مختلفة، ورأت فی الانتفاضة لحظة زمنية جديدة، وعاينت فيها وضع المرأة من جديد.» (حطينی، ٢٠٠٠م: http://awu-dam.net)

تجری أحداث الرواية فی مدينة نابلس، موطن الروائية وهی كبری مدن الضفة الغربية مساحةً وسكاناً وترسم هذه المدينة إبان الانتفاضة الأولی التی وقعت سنة (١٩٨٧م) وتشكلت من تسع لوحات: أم الشباب، سكان الدار المشبوهة، آخر العنقود، اعتقال حديث، مضاعف، مركب، المشتاق للأفاق، هی المشدودة للقطبين، وبوابة. كل لوحة تختص بموضوع ما، أمَّا أكثر أحداث الرواية تختص بنزهة وبيتها المشبوه؛ وتبدأ بلجوء أحد المناضلين باسم حسام إلی بيت نزهة وعلی إثره تجیء الشخصيات الأخری كسمر، أم زكيه، أم عزام إلی هذا البيت وتجری قسم كبير من حوادث الرواية فی هذا البيت.

سحر خليفة ناقشت عبر هذه الرواية أبرز القضايا والمسائل والمشاكل للمرأة الفلسطينية تحت ظلال الاحتلال والحرب. إنَّها قد صورت حياة المرأة الفلسطينية أثناء الحرب والاحتلال وطرحت المسائل التی تواجه المرأة الفلسطينية تحت نير الاحتلال، منها ظلم الرجل فی البيت للمرأة وهو أشدّ وأضعف من ظلم الاحتلال وهذا من خلال ثلاث شخصيات وهنَّ: سمر، نزهه وزكية درست حياة المرأة الفلسطينية بعد انتفاضة (١٩٨٧م).

تقول سحر خليفة فی كتابة هذه الرواية: «انطلقت الانتفاضة فی كانون الثانی (يناير ١٩٨٧م) فغادرت أميريكا بعد أسابيع عدتُ إلی الضفة لمشاهدة الأحداث الهائلة. نساء وأطفال فی الشوارع، يضربون ويتلقون الضرب دون أن يرمش لهم جفن. شباب وكهول فی المعتقلات والبراری وكهوف الجبال، ورصاص حی بالمليان، وغازات ودبابات،

وصـوت الأذان فـي السـماعات "الله اكبر" واقتحـام الجوامع بالبسـاطير والقنابل، والأناشـيد من كاسيتات في كل مكان، والواقع السريع في الشارع والدم الحار. كانت أياماً كالأحلام وقصص التضحيات والبطولة كقصص نقرأها في كتب الأدب والتاريخ، والمرأة تثبت لنا أنَّ الأنثى ليست نكرة، بل قلب وعقل ومشاعر وضمير حي للثورة. من ذلـك الحلم، من ذلك الزخم، من الخطوة السـريعة والنبض الحار، كتبت وعبرت عن "باب الساحة".» (خليفة، ١٩٩٨م: ٢٤٩)

أساليب الكلام السردى

إذا بحثنا عن كلمة السـرد في التراث العربي، نجدها تدور حول معاني الاتسـاق، والتتابع، والنسـج والسـبك. وأمَّا السـرد فقد ذكر في قوله تعالى: «أَن أعمَل سابِغاتٍ وَقَدِّر فِي السَّردِ» (سبأ: ١١) «وجاء في لسان العرب: السَّرد اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أَشبهها من عمل الحَلق وسمي سَرْداً لأَنَّه يُسْرَد فيثقب طرفاً كل حلقة بالمسمار فذلك الحَلَق المِسْـرد والمِسْرَد هو المِثْقَب وهو السِّـراد. والسَّرْدُ: تَقْدِمَةُ شيء إِلى شيء تأْتي به متَّسـقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً. سَـرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تابعه وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إِذا كان جَيِّد السياق له.» (ابنمنظور، ١٩٩٢م: ٢٣٣)

وأما السـرد كمصطلح حديث عبارة عن «خطاب السـارد أو حديثه إلى من يسرد له، حديث من نوع خاص هدفه الاسـتحضار، أي إحضار الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات، أو تشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة، ولما كان السـرد خطاباً فإنَّه مثـل أي خطاب يرتبط بموقع، وبمضمون، وبموضوع، ويكون لـه وظائف.» (الكـردى، ٢٠٠٦م: ١٦٧) ووظيفته عبارة عن تحليل النـص الأدبي والروائي وإبراز جمالياته الأدبية والفنيـة ويحصل هذا الأمر عن طريق تحليل الأساليب السردية للأقول والأفكار الروائية.

«دراسـة السرد أو الدراسـات السردية وليدة القرن العشـرين، وحلت محل نظرية الرواية بوصفها موضوعاً يحظّى باهتمام مركزي في الدراسة الأدبية.» (مارتن، ١٩٩٨م: ١٥) «وهـي من أكثر الدراسـات النقديـة الحديثة خصوبة وصعوبة، بـل تعدّ من أكثر

المقولات تعقيداً كما يقول تودروف.[١]» (يقطين، ١٩٨٩م: ١٧٠) «تعد خصوبتها إلى كونها المدخل المناسب الذی يمكن من خلاله النفاذ إلى جوهر النص الروائی: غاياته ووسائله باعتبار السرد أحد جوانب المظهر الحسی الملموس فی التجربة الروائية والذی يمكن من خلاله تناول الرواية تناولاً موضوعياً قائماً على أسس واضحة قريبة من الأسس العلمية وتستند مثلها على شواهد مادية.» (الكردی، ٢٠٠٦م: ٨)

«الدراسات السردية ظهرت فی البداية ضمنَ الدراسات البنيوية الشكلانية وعند كلود ليفی اشتراوس[٢]، ثم تنامی هذا الحقل فی أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم تزوتان تودوروف، الذی يعده البعض أول من استعمل مصطلح "ناراتولوجی"، "علم السرد"، وجوليان غريماس[٣]، وجيرالد برنس[٤]، وفی الفترة التالية تعرض تغييرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، أمَّا تمت مظلة ما بعد البنيوية، كما فی أعمال رولان بارت[٥] وفريدريک جيمسون.[٦]» (الرويلی والبازعی، ٢٠٠٥م: ١٧٤) وفی العصور المتأخرة دامت الدراسات السردية فی الدراسات الأسلوبية الحديثة وخاصة عند كل من روجر فاولر[٧]، وباختين[٨]، وجيرار جينيت[٩]، وليتش[١٠] وشورت[١١] و ... .

«تناول الأسلوبيون الجدد، السرد من حيث العلاقة بين موقع الراوی والأسلوب السردی، ودرسوه من عدة زوايا، من أهمِّها دراسات ليتش وشورت فی كتابهما "الأسلوب فی القصة"[١٢] وإنَّهما تناولا هذه القضية من زاوية المسافة التی تفصل بين السارد وموقع الشخصيات، فقد

1. Todorov.
2. Claude Lévi-Strauss.
3. Greimas, A.
4. Gerald E Burns.
5. Barthes, R.
6. Fredric Jameson.
7. Roger Fowler.
8. Mikhail Bakhtin.
9. Genette, G.
10. Leech.
11. Short.
12. Style in fiction.

رأيا أنَّ السارد ليس إلا وسيطاً بين الشخصيات والقارئ، وأنَّ دوره يقوم على عرض الأحاديث والأفكار التی تتكلم بها الشخصيات. هذا السارد قد يتيح للشخصيات الحرية الكاملة فی أن تقول ما تشاء، ولا يتدخل هو فی كلامها أبداً، وقد يكمم أفواه الشخصيات فيتحدث هو نيابة عنها، ولا يتيح لها أيَّة فرصة للتعبير المباشر عن ذاتها، وقد يكون فی مرحلة من المراحل التی تفصل بين هذين القطبين المتنافرين.»(الكردی، ١٩٩٦م: ١٦٢) «وتنشأ عن ذلک عدة أساليب فی عرض الأحاديث والأفكار حصرها ليتش وشورت فی خمسة أساليب وهی الكلام المباشر، والكلام غير المباشر، والكلام الحر المباشر، والكلام الحر غيرالمباشر، والتقرير السردی للأقوال والأفكار.» (Leech &Short, 2007: 255 - 279).

«هذه الأساليب الخمسة تحدث نتيجةَ كيفيّة تدخّل السارد والشخصيات فی سرد الرواية. وتسمی استحضار الأقوال والأفكار. إنَّ عمومية الأساليب الخاصة باستحضار الأقوال والأفكار، وشيوعهما ـ جعلا بعض النقاد الأسلوبيين من أمثال ليتش وشورت يقصرون حديثهم فی مجال أسلوب الرواية على طرق استحضار الأقوال والأفكار فقط، ويهملون ماعدا ذلک، اعتماداً على أنَّ هذين الأسلوبين يستوعبان كل الأساليب الأخری من ناحية، وعلى أنَّ الاسلوب السردی القائم على حكاية الأحداث وحدها قد خفّت وطأته من ناحية أخری.»(الكردی، ٢٠٠٦م: ١٩٥) لأهمية هذه الأساليب وشيوعهما فی تحليل الرواية وكشف جمالياتها الأدبية والفنية، يقوم هذا المقال بدراسة هذه الأساليب فی رواية "باب الساحة" لسحر خليفة، لكی يقوم إثر ذلک بتحليل أوضاع المجتمع الفلسطينی إبان الانتفاضة ويكشف عن الجوانب المختلفة لحياة الشعب الفلسطينی تحت الاحتلال والانتفاضة.

أساليب الكلام السردی فی رواية "باب الساحة"

لتحليل أساليب الكلام السردی فی رواية "باب الساحة"، قمنا بإحصاء الأقوال السردية فی هذه الرواية ورسمنا النتيجة فی الجدول والرسم البيانی على النحو التالی.

جدول تردد استحضار الأقوال فی رواية "باب الساحة"

الكلام المباشر (DS)	الكلام غير المباشر (IS)	الكلام الحر المباشر (FDS)	الكلام الحر غير المباشر (FI)	التقرير السردی (RS)
٥٧٠	٤	١٣٧	٣	٣٨١

النسبة المئوية لاستحضار الأقوال فی روایة "باب الساحة"

الكلام الحر غير المباشر
٠٪
الكلام غير المباشر
٠٪

حسب الجدول والنسبة المئوية نشاهد أنَّ الكلام المباشر (٥٢٪)، أكثر استعمالاً وحضوراً فی الروایة وبعدها یجیء التقریر السردی (٣٥٪)، والكلام الحر المباشر (١٣٪)، والكلام غیر المباشر (٤مرات) والكلام الحر غیر المباشر (٤ مرات). بعبارة أخری الأسلوب السردی الذی تتخذه سحر خلیفة إطاراً لسردها فی روایة "باب الساحة"، هو الكلام المباشر، ثم الكلام الحر المباشر، ثم التقریر السردی للأقوال.

وفی هذا القسم من المقال نقوم بتحلیل أسالیب الكلام الراوئی علی أساس كثرة حضور الأسالیب فی الروایة، وبما أنَّ الكلام المباشر یحتل المركز الأول فی الروایة، فنبدأ به.

طرق استحضار الأقوال فی روایة "باب الساحة"

الكلام المباشر

وهذا النوع هو أشهر الأسالیب السردیة الخاصة باستحضار الأحادیث وأكثرها استخداماً فی روایة "باب الساحة". فی هذا النوع من السرد، «یقتصر دور السارد علی تقدیم أقوال الشخصیات المتحدثة بكلمات أو جمل یشیر فیها السارد إلی بدء الحدیث أو كیفیته، أو إلی هیئة المتحدث به، وأشكال الحركات التی ینشأ فی فعلها أثناء الحدیث.» (الكردی، ٢٠٠٦م: ١٩٨)

استعمال هذا القسم من الكلام قد احتل المركز الأول فى رواية "باب الساحة"، والكلام السردى الذى قد جاء فى الرواية يتلعق بنزهة، الست زكية، حسام، سمر، أم عزام و ... . أمّا القسم الأعظم من الأقوال المباشرة تتعلق بنزهة، لأنَّ الرواية تقوم بترسيم حياة هذه الشخصية بكل سلبياتها وإيجابياتها فى ظل الانتفاضة ولهذا يحتاج السارد لكى تجرى الأحداث على لسانها بصوره مباشرة لكى يؤثر فى نفس القارئ. وقسم آخر من الأقوال المباشرة تتعلق بسمر والست زكية، ويرسم لنا السارد من خلال كلامهما المباشر حياة هاتين الشخصيتين بكل أبعادها وجزئياتها.

الكلام المباشر التالى الذى قد يجرى على لسان نزهة، يصور لنا عزلة نزهة فى المجتمع وانفرادها فى الحياة:

ـ «أم حمدالله بتحكى معى، وسمر بنت أم صادق بتحكى معى، بس عمّتك ما بتحكى.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٧٠)

«التفت إليها ورأى وجهها محتقناً بالانفعال:

ـ أنا ميت طلبتُ أشوفك ترجيت عمتك وبست أيديها ورجليها وحلّفتها بالله ومحمد وكل غالى عليها، وما فيش فائدة. حتى بالأول، قبل ما أحكى معها، كنت أقول صباح الخير وكانت تردّ الصباح. بس هلقيت بقول صباح الخير بتعمل حالها ولاهى هون. شو صار للدنيا؟ شو صار للناس؟ إذا كانت الانتفاضة هيك ما بدناش انتفاضة.» (المصدرنفسه: ٧٣)

بعد إمعان النظر فى العبارات السابقة، نشاهد أنَّ السارد قد يطلق العنان للشخصية كى تتلكم وتقول ما تشاء بصورة مباشرة إلى القارئ، ويتيح لها ضرباً من الاستقلال الذاتى لتعبر عما تجيش فى نفوسها من خواطر ومشاكل وآلام حيال المجتمع والناس وحياتها وعزلتها. وتوظيف الكلام المباشر قد سبب أن ينتقل إحساس نزهة إلى القارئ بشكل أفضل ومؤثر وإنَّ القارئ يحس عزلتها فى المجتمع من خلال كلامها المباشر ويفهم أنَّ الانتفاضة سببت فى إزدياد سعة الهوة بين أهل الحارة ونزهة ودارها. فى هذه العبارة، يتدخل السارد ببعض الجمل القصيرة لتهميد الكلام المباشر وتقويته، وكشف ملامح نزهة الجسديّة وملامح وجهها أثناء الكلام. هذا الأمر يؤدى إلى انتقال الكلام

إلى القارئ بصورة مؤثرة وحية.

قســم من الكلام المباشر فى الرواية يتعلق بسمر، الباحثة الاجتماعيّة، فإنّها تبحث عن أثر الانتفاضة على أوضاع المرأة الفلسطينية والنابلسية ولهذا تذهب إلى بيت نزهة المشبوهة وتسأل عنها حول أثر الانتفاضة فى حياتها.

ـ «أنا ومشــروعى مش عاديين. كل ما أروح عند واحدة بتقعد ساعة تسألنى إيش وكيف شــو. شــوفى يا ســتى المســألة وما فيها أنّى بعمل بحث عن أثر الانتفاضة على ظروف المرأة المعيشــية سواء اليومية أو غيرها. يعنى هل زادت مسؤلياتها؟ هل غيرت طبيعة عملها؟ قصدى ... قصدى هل أثرت على أوضاعها الاقتصادية؟ هل قلّ دخلها؟ وإذا قلّ دخلها، كيف بتدبّر حالها؟» (المصدر السابق:٨٢ و ٨٣)

الكلام المباشــر السابق يبين لنا موضوع بحث سمر، واستعمال هذا النوع من الكلام قد سبب فى حيوية الموقف وانتقال موضوع بحث سمر إلى القارئ بألفاظها وعباراتها.

«عادت سمر تلحّ وتلحّ إلى أن قاطعتها تلك بفظاظة:

طيّب طيّــب فهمنا، بس بدّى أفهّمك أنّى لا قلقانة بالانتفاضة ولا قلقانة بالمرأة ولا قلقانة بالناس. ما تســألينى ليش ومش عارفــة إيش وتعملى حالك مش عارفة، أنت عارفة وأنا عارفة والحارة كلها عارفة. وأنا بعد اللى صار واللى جرى لا أنا قلقانة بحدا ولا سائلة عن حدا. يعنى ضاربتها صرمة.» (المصدر السابق: ٨٤)

وفى موضع آخر نقرأ:

«قالت نزهة ومازال صوتها يعلو ويهبط:

شــايفة هالدنيا؟ شــوفى أحمد فين وإحنا فين؟ مين بيصدق؟ معقول هالحال؟ أخوى الكبير ضاع بأميريكا، وأحمد فى الجبال بين الرعيان، وأنا بهالدار، وأمى فى القبر. ويا ريته قبر، أســخم من قبر. وهالدار ما أنت شــايفة شو صار فيها، وأنا هون مقبورة مش أكثر.» (المصدر السابق: ١٠٥)

مــن ميزات هذا النوع من الــكلام، أن يكون الواقع فى هــذا الكلام أكثر حضوراً وكثافةً، وهذا ما تؤكده اللهجة العامية المســتعملة فى أقوال الشــخصيات، ونشاهد فى العبارات الســابقة، اللغة التى تتكلم بها نزهة هى اللغة العامية لنابلس، إنَّ الســارد قد

أطلق هذا الكلام على لســان الشخصية لكى يضفى على الرواية الصبغة الواقعية. ومن خلال هذه اللغة والكلام المباشـــر للشخصيات يقدم الكثير من معلومات حول عادات وتقاليد أهل نابلس وثقافتهم إلى القارئ.

قسم آخر من الكلام المباشر يتعلق بشخصية الرجال فى الرواية، واستعمال هذه التقنية يسبب أن تنتقل وجهة نظرهم وموقفهم أمام النساء وحضورهم فى النشاطات الاجتماعية إلى القارئ. والكلام المباشـــر التالى الذى يستحضر كلام إخوة سمر، هذا الموضوع. ومن خلال كلامهم المباشر نفهم أنَّهم يخالفون حضورَ المرأة فى المجتمع والنشاطات الاجتماعية وإنَّهـــم يمنعون سمر عن تداوم بحثها العلمى ويعتقـــدون أنَّ المرأة يجب عليها أن تجلس فى البيت. والدفاع عن الوطن والبلد على عاتق الرجال فى المجتمع.

«والاحتـــلال والتنظيم؟ أى تنظيم؟ قال الإخوة: أنت خلّيك مع أمّك والجمعية، إذا بدّك بحث، اعملى بحثين، على شرط لا روحة ولا جية، ولا مظاهرة ولا هون ولا هون. إحنا الخمســـة كل واحد فينا بعشـــرة. إحنا اللى ندافع ونقاوم، وأنت عيرينا ســـكوتك وبتقعدى حيلك وترتاحى.» (المصدر السابق: ١٣٤)

«وهذا الكلام يمثل المسائل التى تواجهها المرأة فى ظل الاحتلال والانتفاضة، ويصور كيف أنَّها تظلم بشكل مضاعف: من أهلها؛ يعنى من أخيها، أو أبيها، أو زوجها ومن العدو. وأنَّ للمرأة دائماً قضيةً إضافيةً ماعدا القضايا التى يواجهها أى مجتمع. ولكن فى مواضع أخرى من الرواية نشـــاهد أنَّ الانتفاضة تســـبب حدوث بعـــض التغييرات الاجتماعية، إذ شـــاركت المـــرأة فيها رغم أنف التقاليد البالية، فإذا منعـــت المرأة من الخروج من بيتها للإشتراك فى مظاهرة أو مواجهة، فإنَّ الأعداء يقتحمون البيوت وغرف نوم النساء، هنا تشـــتبك النساء معهم، رغم كل المحضورات والقيود.» (حمود، ١٩٩٤م: ١٩٨) كما سنشير إلى هذا الموضوع فى ما بعد عند تحليل التقرير السردى للأحاديث.

وهكذا نرى إنَّه من أهمِّ ميزات أعمال ســـحر خليفة، يمكن أن نشـــير إلى مواكبتها الانتفاضة بشـــكل تام. وقد يشير الكلام المباشـــر التالى إلى هذا الموضوع، فإنَّ ظاهرة استشـــهاد الشـــباب وإطلاق الزغاريد عند تشييع الشباب والشـــهداء تحوّل المآتم إلى أعراس، قد انعكس هذا الموضوع فى الكلام المباشر التالى، وهذا الاعتقاد الذى أصبح

سائداً في فلسطين ذلک اليوم.

«صاحت فلّاحة:

ـ مبروک عليک يا فلسطين، مبروک عليک عريس جديد؟.» (خليفة، المصدر السابق: ۲۰۹)

«صاحت واحدة:

حرام الشهيد يروح بلا زفّة. أمّه والا أخته والا شو بتكون؟ أخزى الشيطان وهاتی له يا الله عاقبة، زفّی العريس لفلسطين.» (المصدر نفسه: ۲۱۰)

إنَّ نزهة بعد شهادة أخيها أحمد تقوم بلعن فلسطين، لأنَّ فلسطين أخذت عنها أسرتها، أمّها، وأخيها، أحمد، وكل ماليديها، وبما أنَّ رواية سحر خليفة هذه رواية واقعية، وكلّما تصور فی الرواية تكون أحداث واقعية، ولهذا فإنَّها ترسم إحساس وموقف نزهة حيال شهادة أخيها بصورة صادقة، لأنَّ الإنسان بعد فقدان كل ماليديه، لايبالی ولا يهتم بشیء ما وموقف نزهة يشبه هذا الموقف. وردّ فعلها ترسم المسائل التی كانت سائدة فی فلسطين آنذاک، ويؤيد هذا الموضوع كلام سحر خليفة فی بيان سبب كتابة هذه الرواية:

«أردت أن أصوّر الناس كأحياء من لحم ودم، وأن أستعير لغتهم وتعبيراتهم، وأن أصف معاناتهم وأيضاً تضحياتهم. لقد رأيت ماقدمه الناس من تضحيات تفوق الوصف. أنتم فی الخارج تسمعون وتعرفون عن تضحيات الشهداء والمقاتلين، لكنّنی أنا كباحثة، وروائية، ومواطنة، رأيت بعينی كيف أعطی الناس كل ما لديهم. أموالهم، أبنائهم، بيوتهم، مصدر رزقهم، أقول كل شیء، خصوصاً فی الانتفاضة الأولی التی عشت حذافيرها وعبرت عنها برواية باب الساحة. لكنَّ، حين فقد الناس الثقة بقيادتهم ماعادوا يصدقون الوعود فتراجعت نسبة العطاء رغم استمرارهم بالصراع من أجل البقاء، وهذا ما حاولت رصده وتصويره حتی ينتبه المسؤولون بطبيعة الخلل، وحتی يتمكنوا من رؤيته، كما أراه كباحثة اجتماعية قبل أن أكون روائية تعتمد الخيال والشطحات واختناق المواقف. وأستطيع أن أزعم أنَّ أدبی هو أدب واقعی لايعتمد الشعارات والبهرجة والإدعاء قد يكون هذا الزعم طموحاً أكثر منه حقيقة، لكنّنی صادقة فی جهدی واجتهادی. وأعتقد أنَّ الكثيرين يوافقونی هذا الرأی.» (جابر، د.ت: السفير)

فإنَّ نزهة تلعن فلسطين، وقيادتها، على أنَّها فقدت كل مالديها من أسرتها، أخيها، أمها، و... وفقدت ثقتها بالمناضلين بمن فيهم عاصم الذى خدعها واستفاد منها لنيل أهدافها السياسية. لهذا حينما يشهد أخوها، يقوم بلعن فلسطين والاحتلال. وإنَّ السارد يصور هذا الموضوع من خلال الكلام المباشر لكى ينقل إلى القارئ الحالة التى أصابتها نزهة لحظة شهادة أخيها، هذه التنقية كانت موفقة لإبراز هذا الموقف:

«وقفت نزهه أمام الشوال وأخذت تغرف وترشّ الزيتون على النسوة، تلطش تنعف وتصيح بجنون:

ـ تلعن أبوک يا فلسطين، يلعن اللى نفضک يا فلسطين، يلعن ترابک وأرضک وسماک ويلعن كل من قال أنا من فلسطين، أخذتِ الأم وأخذتِ الأب وأخذتِ الأخ والأرض والعرض وما خليّت حاجة يا فلسطين، إيش اللى باقى يا فلسطين؟ لا باقى حى ولا باقى حبيب، ولا باقى صاحب ولا باقى قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومتشلوح، كله مشلح، يا الله، برّه، روحوا برّه.» (خليفة، المصدر السابق: ٢١٠ و ٢١١)

لهذا نشاهد أنَّ نزهة تشبه فلسطين إلى الغولة التى لاتشبع، هذا الكلام يرمز إلى حجم التضحيات والضحايا فى فلسطين:

نجدها تقول:

«همست بذهول: "لشو هاالضجة؟ وكله، وكله عشان غولة"؟.» (المصدر نفسه: ٢٢٢)

«ولكنَّها فى ختام الرواية تنسى كل الظلم الذى واجهها فى فلسطين وتخرج من أزمتها، فتقود النسوة لمواجهة جنود الاحتلال، وتشعل المتفجرات، ليس من أجل الغولة، كما تقول، وإنَّما من أجل أخيها الذى غسل بدمه عار المجتمع كله.» (المناصرة، ٢٠٠٢م: ٣٥٥) وتنتهى الرواية بالتركيز على دور المرأة فى التصدى للاحتلال ونزهة التى تلعن فلسطين، أخيراً تقوم بمقاومة العدو المحتل وتناضل من أجل الوطن والبلد. هذا الكلام ينتقل إلى القارئ من خلال الكلام المباشر لكى يؤثر فى نفسه ويساير الشخصية فى إحساسها:

«هزّت رأسها بدون تأثّر وهمست بفحيح: "مش عشان الغولة، عشان أحمد". وتناولت عود الكبريت.» (خليفة، المصدر السابق: ٢٢٢)

هذا الكلام يشير إلى موضوع آخر وهو: إنَّ نزهة التى تعد بمثابة العار فى المجتمع،

فــي ختام الراويــة تنجح من هذا الموقف وتتطّهر «ولعل نزهة هي الشــخصية الوحيدة التــي أتاحت لهــا الكاتبة فرصة التطهر، وأبقت نهايتها مجهولــة ليجهد القارئ ذهنه في تحديــد مصيرها. هل ماتت أم نجحت وعادت عفواً طبيعياً في المجتمع.» (محمد عبدالله، ١٩٩٦م: ١٢٦) فــي حين «قد حرّم معظم الكُتَّاب شــخصياتهم المنحرفة أو المخطئة من فرصــة العودة إلى طريق الصواب والتطهر، باســتثناء ســحر خليفــة التي منحت نزهة فــي هذه الرواية فرصــة العودة إلى ذاتها وأبناء شــعبها بعد أن قامــت بإحراق العلم الإسرائيلي ثأراً لمقتل أخيها.» (المصدر نفسه: ١٤٢)

التقرير السردي للأقوال

«وهو عبارة عن تقرير بلســان الســارد عن فعل الكلام، فالسارد هو الذي يبدو في الصورة، ولهجته فقط هي اللهجة الملموســة في الكلام، وصوته فقط الصوت المســموع، ولايتيح هذا السارد لأيّ مظهر كلامي آخر أن ينافس كلامه أو يدخل فيه، هو فقط الذي يقول، ومضمون القول الذي يتحدثه ليس كلام الشــخصيات، وإنَّما هو أصداء هذا الكلام في ذاكرته، بعد أن اختمر في عقله وأصبح جزءاً من تجربته.» (الكردي، ٢٠٠٦م: ٢٠٥)

وهذا الأســلوب، بعد الكلام المباشــر يعد أكثر الأساليب انتشــاراً في رواية باب الســاحة. وكثيراً ما نشــاهد أنَّ السارد يقوم بســرد الحوادث في الرواية بتوظيف هذا الأســلوب، لأنَّ من وظائف هذا الأســلوب هو نقل الحقائق والحــوادث الكثيرة وفي العبارات الموجزة والقصيرة إلى القارئ. وكثيراً ما نشــاهد الســارد قد استمد من هذا الأســلوب لترســيم أوضاع الناس وخاصة النساء المعيشــية في ظل الانتفاضة، على سبيل المثال التغييرات التي طرأت على حياة المرأة، مداهمة الجنود الإسرائيليين الليلية بيوتَ الناس، واشتباكهم مع النساء في غرف النوم، وتخريب البوابة على أيدي النساء، والمقاومة ومناضلتهن مع العدو الغاصب، و... قدسُــرد بهذا الأســلوب؛ بحيث يســتطيع الســارد أن يرسم حياة الناس والشــعب الفلسطيني تحت الاحتلال بكل تفاصيلها وفي عباراة موجزة وبشكل أفضل للقارئ.

كما أشــرنا ســابقاً إنَّ السارد استمد من هذا الأســلوب لترسيم التغييرات التي قد

طرأت على حياة الناس والشعب الفلسطينى بعد الاحتلال والانتفاضة. والعبارة التالية أفضل شاهدة على هذا الموضوع:

«ثم جاءت الانتفاضة فطارت النوم. وبدأ الخوف يتساقط كورق الخريف. والتهبت الجبال والكروم والأودية وخرج الناس إلى الشارع. وعاد للتحشيش سوق. ونزل التجسس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب وانقلبت الساحة الحجرية المسماة بباب الساحة إلى مسلخ يعلّق فيها العملاء على الكلّابات مثل الغنم. وسموها الساحة الحمراء. وهناك على درجات الجامع وسط الساحة وُجدت سكينة وفى صدرها مقبض سكيِّن.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٣٩)

كما أنَّ العبارة التالية ترسم مشاركة النساء فى المقاومة والمناضلة مع الجيش الإسرائيلى، وإنَّهنَّ مع الأيدى الفارغة يقمن بالدفاع من الوطن وأنفسهن ويشتبكن مع جنود الاحتلال:

«وقفت السّت زكية خلف شبّاك العلّية ونظرت إلى الأسفل. رأت الزقاق مليئاً بالجنود والكشافات وسيارات الجيب. وسمعت الصياح فبدأ قلبها يخفق كالطفل. ونظرت من النافذة ورأت "سمر" تلتفّ من وراء قبة الفرن باتجاه سطح دار أم حمدالله وخلفها أم صادق. من العتمة انبثق جنديان وأعملا فى المرأتين ضرباً وأمسك بشعر سمر وكمشه فأصبح رأسها فى قبضته كالبرتقالة، هجمت عليه أم صادق ورمت بثقلها على ظهره. ركلها الثانى فلم تتحرّك وظلت ملتصقة بالأول تشدّ عنقه وتراخت يداه. ومن السطح هرولت أم محمد وراءها ثلاث نسوة وفى يد كل واحدة خشبة. سقط أحد الجنديين فى الفضاية، وقبل أن يصحو من غيبوبة التقطته أيدى الشباب، وقتلوه خنقاً.» (المصدر نفسه: ٦٠ و ٦١)

العبارات السابقة تدل على أنَّ الانتفاضة لم تعد محددة بملاحقة الجندى الإسرائيلى المسلح للأطفال والرجال الفلسطينين على الطرقات وفى الأزقة، بل انتقلت إلى مواقع أخرى وهى مشاركة المرأة فى النضال، ولم يعد دور المرأة محدوداً بحث رجلها أو ابنها على الكفاح من أجل العرض والأرض، بل أصبحت المرأة عضواً فاعلاً فى الانتفاضة وإنَّهنَّ يقمن بالتصدى للجنود الإسرائيلى بأصواتهنَّ وأجسادهنَّ، وقت المداهمات والاقتحامات.

شـخصية سمر في الرواية ترسـم ضغوط المجتمع التقليدي على المـرأة، إنّها طالبة الجامعـة وتقوم بإعـداد بحث عن التغييرات التي طرأت علـى المرأة خلال الانتفاضة، تواجه جنود الاحتلال بشجاعة، لكنّها تتلقى الأوامر والنواهي فتقع تحت غقوبة الضرب من أخيها، حين يضربها بسـبب غيابها عن البيت تسعة أيام بسبب منع التجول، فتتلقى ضرباته بصمت. من هنا «أحسـت سمر أنَّ صفعات المجتمع التقليدي أشـدّ وطأة عليها من صفعات جنود الاحتلال فهنا مع أخيها لا تستطيع أن تشهر سلاحاً وتقتل، إنه يعلن عـن حمايته لهـا وهو في حقيقته عدو يعرقل مسـيرتها، إنَّ أيّة مواجهة معه سـتقودها إلى الخسـارة اجتماعياً وإنسانياً، وخيبة أملها أمام بشـاعة الموقف وإحساسها بسلخ إنسـانيتها أي كرامتها، جعلها تحس بكينونتها أمام الأعداء، إذ تسـتطيع على الأقل أن تدافع عن نفسها وعن كرامتها التي استبيحت.» (حمود، ١٩٩٤م: ١٩٨)

التقرير السردي في العبارة التالية تصور موقفها تجاه هذه القضية النسوية:

«لم تصـرخ، لم تبكِ، لم تفتـح بكلمة، ولم تقاوم. حين ضربهـا الجند قاومت ورفعت يدها بالخشـبة وبأيِّ شـيء يصلح للقذف. أمّا الآن فليست هي أكثر من قارب تتقاذفه الأمواج والأنواء. وإحسـاس بالخجل العارم والإنسحاق التامّ، والتفاهة والذلّ وعدم القيمة. وهذا القرف من كل شـيء، منه ومن أمّها ومن أخيها الأصغر الذي وقف يتفرّج دون أن يمدّ يده أو يقول كلمة. نسـي ما بينهما من أسـرار وأفـكار. تعطيه الكتب لكي يقرأ، تشتغل الصوف لكي يلبس، وتساعده في ترجمة النصوص. أخوها الأصغر يتفرّج، وأخوهـا الأكـبر تصارع مع عضلاته. حـين تركها كانت حطاماً: شـعر منبوش، صدغ متورّم، علامات زرقاء ودوامات، ونجوم تنطفيء وتتساقط في عينيها.» (خليفة، المصدر السابق: ١٣٦ و ١٣٧)

في العبارة السـابقة نشاهد أنَّ السارد يتولى التعبير عن أحساس سمر وخلجاناتها، فيكـون صوتها هو الصوت الغالب ورؤيتها هي الرؤية المسـيطرة، فلا يبدو إلا صوتها أمام القارئ. هذا الأسـلوب يساعد السـارد لكي يعبّر في أقلّ وقت ممكن عن المعاني الكثيرة في العبارات القليلة، وهذه التقنية تسـبب أن ينتقل أحسـاس سمر إلى القارئ وتتيح الفرصة للسـارد أن يبدأ برأيه أمام الموقف ويُلقي بنظره أمام الموقف أو الحادثة

إلی القارئ.

إنَّ السارد لترسیم اشتغال النساء ومشارکتهن فی النشاطات الاقتصادیة استمد من هذا الأسلوب، کما نری فی المثال التالی الذی یؤید هذا الموضوع:

«اشتغل الضرب، صاحت فلّاحة "قشلی!" شباب یطیرون کالعصافیر، وسیارات الجیش تقف وتدور علی الهضبة. نزل الجنود، لمعت خوذات، احمرّت الشمس فوق الزیتون، وهرعت الفلّاحات بخوف نحو الأکیاس. مالت الأجساد تحت الأحمال. أفسحن الطریق للخوذات والشباب الطائر والطلقات. أقعت واحدة، ووقفت أخری، صاحت مجموعة "هناک، من هناک، أوعوا من الجیش". وصخور تکرج وحجارة، وشبیبة ترکض فی تموّج. "یا الله علیهم" وانقذفت عبوة غازیة، ثم أخری وأخری وأخری. ثم المطّاط ثم الدمدم، وذخیرة حیة وبوارید.» (المصدر السابق: ٢٠٦)

«نشاهد فی الفقرة السابقة أنَّ لفظة "یا قشلی" تجری علی لسان إحدی الفلاحات وتکرر العبارة فی موضع آخر عندما صاحت الفلاحات یولولن "قشلی، قتلوا الثانی"، والمقصود بهذه العبارة بیان الأسی والحزن علی ماجری، وعند الاحتجاج علی أمر واستنکاره.» (جبر و حمد، ٢٠٠٩م: http://blogs.najah.edu)

الکلام الحر المباشر

«فی هذا الأسلوب یتخلی السارد تماماً عن القصة، ویترک الشخصیات کی تبوح بنفسها عما ترید قوله، دون تدخل منه بالتقدیم أو الوساطة، وهذا الأسلوب یشبه الأسلوب المسرحی.» (الکردی، ١٩٩٦م: ١٦٣) أو ما یقال فی الأدب القصصی بالحوار. وللحوار دور هام فی الروایة. «لهذا لجأت الروایة لاستخدامه حیث یقوم الشخصیات مباشرة دون تدخل السارد، کما أنَّه یبرز الاتجاهات النفسیة والفکریة المختلفة للشخصیات، وینقل تفاعل الشخصیات معاً وقد یکشف عن دوافعها ومبرراتها وهو ما یقرب الشخصیة من أرض الواقع.» (عامر، ٢٠١٠م: ١٦٥)

الحوار من أهمّ الوسائل التی یعتمد علیها الکاتب فی رسم الشخصیات، فبواسطته تتصل الشخصیات بعضها بالبعض الآخر اتصالاً صریحاً ومباشراً. مما یسهم فی إبراز

حقيقة تلك الشخصيات بشرح مواقفها، وكشف طرائق تفكيرها، و«استجلاء عمق الأشياء، والغوص في أعماق الوجود، ومظاهر الصراع.» (برادة، ١٩٩٦م: ٨٠) وهذه التقنية، تتيح الفرصة للشخصيات لكي تتحدث مع القارئ دون أيّ واسطة، فتكشف بوضوح، وصراحة عن رؤيتها إلى العالم والحياة، وموقفها من الآخرين.

لهذا الأمر قد استمدت سحر خليفة من هذا الأسلوب في روايتها "باب الساحة" وقد احتل هذا الأسلوب المركز الثالث من حيث كثرة الاستعمال في الرواية. والحوار في رواية "باب الساحة" يكشف عن الخصائص النفسية، والاجتماعية، والفكرية للشخصيات، وقسم كبير من الحوارات فيها يجري بين سمر ونزهة، نزهة والست زكية، سمر والست زكية، نزهة وحسام و... . وفي أثناء الرواية نشاهد أنَّ السارد يتوقف عن السرد ويترك الشخصية تعبر عن ذاتها وخلجاناتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية و... وهذا الأمر يؤدي إلى رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطنيّ تجاه المجتمع والحوادث والشخصيات الأخرى في الرواية.

قسم من الحوار في الرواية يتعلق بسمر والست الزكية. سمر، طالبة جامعة النجاح تبحث في بحث علمي عن أثر الانتفاضة في حياة المرأة ولهذا السبب تذهب عند النساء العديدات وتسأل عنهنَّ عن أثر الانتفاضة في حياتهن. في بداية الأمر تذهب إلى بيت زكية وتسأل عنها عن أثر الانتفاضة في حياتها. تقول لها الست زكية:

«فكَّرت الست زكية لحظة وهمست:

ـ بدُّك الحقّ؟

ـ ولا شئ غير الحق.

ـ بصراحة ماتغيَّر إلّا الهمّ. همِّها زاد وقلبها انحرق، قولي الله يكون لها النسوان معين.

صاحت سمر محتجَّة:

ـ يا خالتي زكية، معقول هاالكلام؟ شوها لتشاؤم؟

ـ يعني شو بدّك أقول؟ صارت ترشق حجار وتخلّص الولاد وتخبّي الشباب وتتظاهر؟ مفهوم، بس همَّها زاد كتير كتير. همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة مابتنعّد. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقشّ ومسح وطبيخ ونفيخ ونكد

الجوز وهمّ الولاد، وهمّ الشباب المشرّدين بين الصخر والوعر وحمّ الشمس وزمهرير الشتاء وشوک البراری وواويات الجبال وهمّ القريب وهمّ البعيد وهمّ الصغير والكبير والمقمّط بالسرير. إن كان بحضنك خايفة ياخدوه وإن أخذوه خايفة يضيّعوه. من ساعة ما يفوت السجن لحدّ ما يخرج عنه وأنت دايرة وراه من محكمة لمحكمة ومن باب لباب. وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق. إذا شفتيه بتنحرقی معه وإذا ما شفتيه بتنحرقی عليه. هذی حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب. قولی الله يكون لها نسوان معين.» (خليفة، ۱۹۹۹م: ۲۰ و ۲۲)

إنَّ هذا الحوار الذی يجری بين سمر والست زكية يبوح بالتغييرات التی طرأت على حياة المرأة فی ظل الانتفاضة ونشاهد أنَّه ما حدث تغيير إلا ازداد همها وكثرت مشاكلها فی الحياة وهمومها القديمة بقيت على حالها وزادت عليها هموم جديدة. ومن خلال الحوار نفهم أنَّ المرأة تشارک فی الانتفاضة والمقاومة أمام العدو. وكل هذه المسائل تنتقل إلى القارئ بلسان الشخصيات، وهذا الأمر تسبب فی أن ينتقل إحساس الشخصية إلی القارئ ويواكب القارئ الشخصية فی إحساسها وقلقها وهمومها ومقاومتها أمام العدو.

وقسم هام من الحوار فی الرواية يجری بين نزهة وسمر، إذ تذهب سمر إلى بيت نزهة وتسأل عنها عن أثر الانتفاضة فی حياتها. والحوار الذی يجری بينهما يكشف عن الظروف المحيطة بحياة نزهة بكل أبعادها وجزئياتها، ويكشف عن طفولتها، صباها، أسرتها، وحدتها، ألمها، قتل أمها على أيدی المناضلين و.. وهذا الأمر يؤدی إلى أن يلمس القارئ موقفها الحاد والرافض للأوضاع، الاحتلال، والانتفاضة، وفلسطين. تصوير مثل هذه المسائل بالكلام الحر المباشر يؤدّی القارئ إلى أن لايلوم نزهة، بل يسير معها ومع إحساسها إزاء الاحتلال والانتفاضة.

«...

ـ أنَّک فی الدار لحالک؟

ـ لحالی لبالی لا سائلة عن حدا ولا حدا سائل عنِّی.

ـ ووضعک الاقتصادی؟

ـ هه بدينا بالغميق.

ـ إذا ما بدّک ما تجاوبی.

ـ وليش ما أجاوب؟ لارح جاوب ونص. شوفی يا ستی قبل الانتفاضة عملنا قرشين حلوين، بس هلقيت مع هبوط الدينار وارتفاع الأسعار وانقطاع الشغل صارت الحالة صعبة. مش كتير، شوفی، يعنی حالی أحسن من غيری بكتير. بس ما تنسيش أنّی لحالی لاروحة ولاجينة ودارنا ملكنا ومافيش مصاريف غير اللقمة، بس برضعه الوضع مش زیّ الأول، أوّل كان عندی سيارة، سيارة حمراء بی أم بتجنّن، وكنت أروح وآجی فيها لحدّ ما رحقوها، ما أنت عارفة! وبعدين دبحوا أمی وصاراللی صار.» (المصدرنفسه: ۸٦ و ۸۷)

ومن مهمات الحوار هی رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها وشعورها الباطنیّ تجاه الأحداث والشخصيات الأخری. فهذه القطعة الحوارية التی تجری بين سمر ونزهة، تكشف لنا أنَّ نزهة فی حوارها مع سمر تحكی بصراحة أنَّها لاتحب فلسطين وأنَّها شاركت فی المظاهرات لا لأجل فلسطين بل لأجل عاصم. القطعة الحوارية التالية تصور لنا موقف نزهة أمام الانتفاضة:

«خنفرت بصوت كالشخير:

ـ فلسطين؟ يه، ما تضحكينيش

ـ ليش؟ مش قلت إنَّک كنت تطلعی فی المظاهرات؟

ـ يا شيخة! هذا كان لعب ولاد صغار، ليش أنا كنت فاهمة إيش بعمل؟ المسألة كانت ركض ورشق حجار وشعبطة عالسور وبربيش المی. مش أكثر من لعب ولاد صغار.

ـ وبعدين انحسبت.

ـ آ والله انحسبت وأكلتها منيح وماعترفت علی حدا.

ـ وهذا مش حب؟

ـ حب ومش حب. حب للمربوط ومش لفلسطين. أنا لما بديت ألعب بالسياسة، مالعبتهاش عشان أحرّر البلاد طز وطزين، مش قلقانة! بس لما حبيته ابن هالعرص انعمی ضوی. صرت حايرة كيف أرضيه. قال لی روحی علی نتانيا رحت، روحی علی

تل أبيب رحت، سايرى الضباط سايرت، اشترى سلاح، اشتريت، خبّى سلاح، خبّيت. ولو قال لى روحى هند والسند والمريخ رحت. حبيته، بقولك حبيته صحيح.

ـ قدّ الحلاق؟

ـ أكثر، أكثر. أكثر من عمرى، ومن أمى ومن ضو النهار.

ـ كمان أحمد؟

ـ أحمد إشــى ثانى، أحمد أخوى ونور عينى. أحمــد ربيته على أيدى، زى إبنى تمام. أحمد الصغير فينا والمنيح فينا. أحمد روحى ... أحمد .... أحمد.» (المصدر الســابق: ١٠٤ و ١٠٥)

«وقسم من الحوار يجرى بين نزهة وحسام، وهذا الحوار يشبه إلى نوع من التحدى وتصفية الحســابات وهو يعكس لغة "نزهة" التى تختلط فيها الســخرية الكاوية بالمرارة والتحفز انطلاقاً من شعورها بالظلم الذى ولّد حالة من الجفاء بينها وبين الوسط المحيط بهــا، بحيث تبدو المحاورة وكأنّهــا نوع من النزال بين طرفين، ويلاحظ هنا لجوء الروائية إلى اللهجــة العامية فــى الحوار بزعم خلق حالة من الإيهام بحقيقــة الوقائع.» (العلية، د.ت: http://fprum.stop55.com) المثال التالى ينعكس هذا الموضوع بوضوح:

«ـ أكثــر مــن ها القرد ما ســخط الله، أمــى ودبحتوها، وأنــا حطمتونى وضربتونى ونسيتو إنّى انحبست مثل ما انحبسوا.

ـ وطلعتِ بكفالة.

ـ وعاصم المربوط بماذا طلع؟ هاى هو ماشى عرضين وطول، صدق اللى قال: أمرين مرّين ما حدا دريان فيهم: موت الفقير، وتعريص الغنى.

ـ ظل يحملق فيها مشدوها ، واصلت وموجة صوتها تزداد ارتفاعاً:

ـ وافرض أنَّ لكم حساباً على أمى، بأىّ حق تحاسبونى أنا؟

ـ أنتِ بنتها.

ـ وأخوى ابنها.

ـ أنتِ عايشة معها وأكيد كنت تعرفى.

ـ أنــا من يوم ما خرجت من الســجن لا عرفت السياســة ولا بدى أعرف، وليش

أتدخل وأورط حالى؟ عشان واحد مثل المربوط يطلع فوق وأنا أنزل تحت؟ روح إسأل عنّا مين اعترف.

ـ مش وقت السؤال ونبش القصص.

ـ وليش قصتى أنا؟

ـ أمک، أمک.

ـ صاحت بهستيريا:

ـ وليش قيدتونى على حسابها، وما قيدتونى على حسابه؟

ـ أنت وهاالدار.

ـ ما لها ها الدار؟ من يوم الانتفاضة ولا طير غريب.

ـ وقبل الانتفاضة كل يوم غريب.

ـ ومن الجملة أبوک.» (خليفة، ۱۹۹۹م: ۷٤- ۷٥)

الحوار التالى يكشف حالة التأزم السائدة بين شخصية نزهة وحسام، وحسام يؤاخذ نزهة على إثم أمها وعلى ماضيها، فى حين إنَّ نزهة تعتقد بهذا الأمر إنَّها يظلم لها، وسحر خليفة مع الإشارة إلى هذا الموضوع «لقد وضعت يدها على مأزق رئيسى من المآزق التى وقع فيه المنتفضون؛ فقد أخذوا يحاسبون الناس على ماضيهم قبل الانتفاضة.» (محمدعبدالله، ۱۹۹٦م: ۱۲٦) وهذه العبارات تشير إلى هذا الموضوع. ومن خلالها ينتقد السارد المتفضين ويريد منهم أن يتيحوا الفرصة لكى يرجع أمثال نزهة إلى طريق الصواب.

الكلام غيرالمباشر

«هو خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتى بعد فعل القول أو ما فى معناه، ولايكون مسبوقاً بعلامات تنصيص. خطاب الغائب هو خطاب غيرمباشر، لأنَّ السارد لاينقل كلام الشخصية بحروفه بل ينقله بمعناه.» (زيتونى، ۲۰۰۲م: ۸۹ و ۹۰) قد دخل هذا الأسلوب فى الرواية قليلاً ولايتجاوز من أربع مرات. من المواضع التى ورد هذا الأسلوب العبارة التالية:

«علقــت نزهة بخبث بألّا مانع لديها من اســتفاضة زوجة وجيه مدى الحياة "فالدار دارها".» (خليفة، المصدر السابق:١٥٩)

إنَّ الســارد قدنقل كلام الشخصية بعبارته، ويصرح بأنَّ القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الســارد. ولو أردنا رواية هذه العبارة بالأســلوب المباشر نجئ على هذا الأســاس: «لا مانع لديَّ من اســتفاضة زوجة وجيه مدى الحياة»؛ يعنى ضمير الغائب يتحــول إلى ضمير المتكلم الوحدة الذى يدل على الشــخص المتكلم. يعنى يتحول من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم.

الكلام الحرغيرالمباشر

«هو خطاب منقول لايســبقه فعلُ القول ولاقوسان ولانقطتان، وهو يستخدم ضمير الســرد، وتظهر فيه أحياناً آثارُ الكلام الشفهى "التعجب خصوصاً". يجمع هذا الخطاب بين الأســلوب المباشر والأسلوب غيرالمباشــر. فهو يحذف من الخطاب المباشر ضمير المتكلــم والمخاطب "أنا، أنت" وعلامات الزمان والمكان "هنا، الآن" لأنَّ الشــخصيات فيه لا تتكلّم بلسانها بل بلسان الراوى.» (زيتونى، ٢٠٠٢م: ٩٠)

اســتعمال هذا الأســلوب فى هذه الرواية قليل جداً، لأنَّ الســارد قد رسم للقارئ عالمه القصصى من خلال الكلام المباشــر، والتقرير السردى والكلام الحر المباشر، ولأنَّ ماهية الرواية الواقعية تتطلب أن يســتعين السارد من الأسلوبين المباشر والحر المباشر ليرسم عالمه الراوئى. من المواضع التى قد ورد هذا الأسلوب فى الرواية يمكن أن نشير إلى المثال التالى:

«أجفلت السّــت زكية، فقد كان هذا آخر مــا تتوقعه أبوعزام مجلوط، أى نعم. عزام أخذ جرين كارد وتزوج أميركية، أى نعم. الإخوة بعثوا لأبو عزّام من الخارج يطالبون بالإيرادات، أى نعم. خناقة، اقتحام، ضرب، تكسير وتحطيم، أى نعم، أى نعم. أمّا جاية ومش راجعة فهذا شــيء لم تحســب له أى حساب. لماذا يا أخت؟ ما أنت طول عمرك قاعدة وساكتة! طول عمرك عاقلة ومستورة. وبعد هالعمر وبياض الشيب يطلع صوتكم عالجيران؟ لاحول ولا قوة إلّا بالله.» (خليفة، المصدر السابق: ١٥٦ و ١٥٧)

جاءت الأقوال في العبارة التالية بطريقة الخطاب غيرالمباشر الحر، ولم نتوقف على أيّة معلنات قولية تشير إلى كون أقوال المقطع مدرجة في قول السارد. ولذلك إذا أمعنا النظر في طبيعة التراكيب والعبارات الواردة في المقطع، وجدناها تحمل ازدواجاً صوتياً، فالسارد ينصب نفسه لسان حال الشخصية ينطق نيابة عنها، ويجعل صوته صدىً لوعيها وإدراكاتها. واندمج كلام الشخصية مع كلام السارد في الخطاب غيرالمباشر الحر ليعبر عما يعترك في نفس الشخصية من آمال وهموم.

النتيجة

الأساليب السردية ترتبط بكمية تدخّل السارد وكيفيته في استحضار الأفعال والأقوال والأفكار. استخدمت سحر خليفة هذه الأساليب والخصائص بشكل فنية في روايتها "باب الساحة" لتنقل الوقع الراهن في بلادها المحتل بكل تفاصيله وجزئياته إلى القارئ. فجاءت بأنماط استحضار الأقوال المختلفة منها الأسلوب المباشر، والتقرير السردي والأسلوب الحر المباشر التي جعلتها إطاراً لسردها الروائي ونلتفت من خلالها إلى مشاكل المجتمع والمرأة الفلسطينية والنابلسية في ظل الانتفاضة الأولى، حيث يلمس القارئ تصويراً واضحاً وشاملاً من المرأة وأوضاعها المعيشية في ظل الانتفاضة والدور الذي لعبته المرأة ومقاومتها أمام العدو. واستعمال الكلام غير المباشر وغير المباشر الحر في الراوية، قليل؛ لأنَّ السارد رسم عالمه الروائي من خلال الأساليب الثلاثة الأخرى.

إنَّ الكلام المباشر والحر المباشر يتيحان الفرصة للشخصيات كي تعبر عن خلجانات نفوسها في مختلف المجالات السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ويُدخلان القارئ إلى جوهر النص ويساعده للوصول إلى غاياته. ومن خلال هذين الأسلوبين في الرواية يلمس القارئ عزلة نزهة في المجتمع وانفرادها، والإضطراب الحاكم على حياة المرأة، اشتباكهن مع جنود الاحتلال في البيت، و... كل هذه الأمور قد رسمت مع كلام الشخصيات المباشر والحر المباشر ويتيح الفرصة للقارئ لكي يساير الشخصية في مشاكلها وهمومها.

فى كثير من الأحيان قام السارد بسرد الرواية، إذ يرسم مسائل كثيرة من خلال هذا الأسـلوب؛ منها مشاركة المرأة فى المناضلة مع الاحتلال، وفى النشاطات الاقتصادية، ومسـاعدة الشـباب المناضلين، والظلم المضاعف الذى تواجهـه المرأة فى المجتمع من قبـل جنود الاحتلال والرجل فـى البيت. كل هذه الأمور رسمت من خلال اسـتخدام هذه التقنية. والسـارد باسـتعانة هذه التقنيات الثلاثة قد نجح فى ترسـيم حياة الشعب الفلسـطينى والمرأة خاصة، بحيث يرسم تصويراً دقيقاً وشاملاً من حيات المرأة فى ظل الانتفاضة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن‌المنظور. (١٩٩٢م). لسـان العرب. المجلد السادس. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربى/ مؤسسة التاريخ العربى.

ابوبشـير، بسـام على. (٢٠٠٧م). «جماليات المكان فى رواية "باب الساحة" لسحر خليفة». **مجلة الجامعة الاسـلامية "سلسلة الدراسات الانسـانية"**. المجلد الخامس عشر. العدد الثانى. صص ٢٦٧ – ٢٨٥.

الاسطة، عادل. (١٩٩٧م). **أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**. الطبعة الأولى. فلسطين: وزارة الثقافة.

برادة، محمد. (١٩٩٦م). أسئلة الرواية، أسئلة النقد. الطبعة الأولى. لامک:الدار البيضاء.

ـــــــ (لاتا). منشورات الرابطة. لامک:الدار البيضاء.

جابر، عنابة. (لاتا). «سحر خليفة: أدبى واقعى من الناس إلى الناس». السفير. العدد. ١٢٥٩.

جبر، يحيى وعبير، حمد. (٢٠٠٩م). «حضور المأثورات الشـعبية فى أعمال سحر خليفة». نابلس: جامعة النجاح الوطنية. أطروحة ماجستير.

http://blogs.najah.edu/staff// yahya -jaber/ article/ article-71

الجيوسى، سلمى الخضراء. (١٩٩٧م). **موسوعة الادب الفلسطينى المعاصر**. المجلد الثانى "النثر". الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حطينى، يوسف. (٢٠٠٠م). «نمذجة الشخصيات فى الرواية الفلسطينية». دمشق: **الموقف الأدبى**. العدد ٣٤٦. شباط.

http://awu-dam.net/

حمود، ماجدة. (١٩٩٤م). «المرأة فى روايات سـحر خليفة». **المعرفة (نشـريه‌ى علوم انسـانى)**.

تشرين الاول. العدد ۳۷۳. صص ۱۸۹ -۲۰۸.

خليفة، سحر. (۱۹۹۸م). «أنا وحياتي والكلمة». فصول. صيف. العدد ۱۷. صص ۲٤۰- ۲۵۰.

ـــــــ (۱۹۹۹م). باب الساحة. الطبعة الثانية. بيروت: دار الآداب.

الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. (۲۰۰۵م). دليل الناقد الأدبي. الطبعة الرابعة. بيروت: المركز الثقافي العربي.

زيتوني، لطيف. (۲۰۰۲م). معجم مصطلحات نقد الرواية. الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

زيدان، جوزيف. (۱۹۹۰م). مصادر الأدب النسائي. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عامر، عزه عبداللطيف. (۲۰۱۰م). الراوي وتقنيات القص الفني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

عزيز ماضي، شكري. (۲۰۰۵م). الرواية والانتفاضة. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العلية، زكي. (لاتا). «أنماط الحوار النسوي في الراوية الفلسطينية».

http:// forum.stop55.com/354477.html

فضل‌الله، ابراهيم. (۲۰۰۹م). المقاومة في الرواية "دراسة تحليلية لقضايا المقاومة في السرد العربي خلال القرن العشرين". الطبعة الأولى. بيروت: دار الهادي.

الكردي، عبدالرحيم. (۱۹۹٦م). الراوي والنص القصصي. الطبعة الأولى. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــ (۲۰۰٦م). السرد في الرواية المعاصرة. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

مارتن، والاس. (۱۹۹۸م). نظريات السرد الحديثة. ترجمة:حياة محمد جاسم. المجلس الأعلى للثقافة.

محمدعبدالله، محمدأيوب. (۱۹۹٦م). الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة وقطاع غزة (۱۹٦۷ ـ ۱۹۹۳). أطروحة ماجستير. نابلس: جامعة النجاح الوطنية، كلية الآداب.

المناصرة، حسين. (۲۰۰۲م). المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يقطين، سعيد. (۱۹۸۹م). تحليل الخطاب الروايي. المركز الثقافي العربي. لامک: الدار البيضاء.

- Leech, Geoffrey & Short (2007), Mick **Style in Fiction A Linguistic Introduction to English Fictional Prose**, Second edition.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٥١ ـ ١٣٥

دراسة لنشأة إحدى حكايات "مرزبان‌نامه" الاجتماعية؛ "اختيار الأخ" أنموذجا

رودابه شاه‌حسيني*

الملخص

إنَّ حكاية "هنبوى مع الضحاك" التى وردت فى كتاب "مرزبان‌نامه" تحكى قصة امرأة بهذا الاسم كانت تعيش فى عصر الضحاك. حيث تقع القرعة باسم ابنها وزوجها وأخيها فى يوم واحد ليصبحوا طعاماً للحيتين اللتين كانتا على كتفى الضحاك بعد أن وقعوا فى أسر حكومة الضحاك وبذلك حكم عليهم بالموت. وعندما تبالغ هنبوى فى البكاء والعويل يسمح لها الضحاك باختيار واحد من الثلاثة ليظل على قيد الحياة وتختار هنبوى أخاها من بين الثلاثة. إنَّ اختيار هنبوى لأخيها يثير العجب ولكنَّ لا شكّ فى أنَّ للأمر جذوراً تختلف عن النظام الاجتماعى وعن مفهوم القرابة المعاصرين ويجب أن نبحث عن تلك الجذور فى المجتمعات البدائية التى كانت مبنية على أساس جنوسى يقرّ النظام الأمومى. تحاول هذه العجالة دراسة هذا المفهوم فى تلك الحكاية.

المفردات الدليلية: هنبوى، اختيار الأخ، النظام الأمومى، الانتساب إلى الأم.

*. أستاذة مساعدة بجامعة بيام نور. Roosha11@Yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عدنان أشكورى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٩/١٨

المقدمة

«يعتبر كتاب مرزبان‌نامه من تأليف مرزبان بن رستم بن شروين، كتاباً مليئاً بالنصائح والأمثال والحكايات على لسان الحيوانات وقد تم تأليفه على غرار كتاب كليلة ودمنة حيث وضع في أساسه باللهجة الطبرية القديمة في مازندران شمالي إيران وتم نقله بعد مضى قرنين تقريباً إلى اللغة الفارسية على يد شخصين هما سعدالدين وراويني ومحمد بن غازي الملطيوي، والطريف في الأمر أنَّ أحداً منهما لم يكن مطلعاً على عمل صاحبه وقد أضافا إليه الأبيات الشعرية والأمثال العربية والآيات القرآنية. إنَّ الكتاب الذي وصل إلينا هو كتاب مرزبان‌نامه الذي قام بترجمته وتهذيبه سعدالدين وراويني بين الأعوام (٦١٧-٦٢٢ق) حيث ظهرت الطبعة الأولى منه إلى النور عام (١٩٠٩م) بتصحيح ومقدمة محمد قزويني في ليدن. وقد صدرت بعد ذلك عدة طبعات منه في طهران.» (مصاحب، ٢٠٠٣م: ٢٧٤٢/٣) لقد وردت حكاية هنبوي مع الضحاك في الباب الأول وترى الباحثة أنَّ الجذور الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الحكاية تختلف كلّ الاختلاف عما هي عليه اليوم.

إنَّ هناك عوامل عديدة تلعب الدور في خلق كل حضارة ونظام اجتماعي وبالتالي الخصوصيات الثقافية المميزة لذلك النظام ومن هذه العوامل، العوامل الجغرافية والجيولوجيه والبيئية والاقتصادية وغير ذلك من العوامل. وكلَّما تغيرت عوامل خلق تلك الحضارة فإنَّ البنى التحتية لذلك النظام الاجتماعي وخصوصياته الثقافية تتعرض للتغيير ويزول الكثير من العادات والمعتقدات من ذاكرة البشر تدريجياً غير أنَّ آثارها تبقى في العادات والتقاليد التي يلتزم بها الناس ويتم نقل الأمثال والأساطير المرتبطة بها بشكل شفهي بين أجيال تلك الأمة دون أن يدرك الملتزمون بها أو من يسمعونها مغزى هذه القصص. إنَّ الأوامر والنواهي التي طواها النسيان ستظل مع الانسان في رحلة حياته غير أنَّها تظهر هذه المرة في قالب الرموز. إنَّ معرفة الأنظمة الاجتماعية وإعادة النظر فيها قد تستطيع أن تساعدنا على فك رموزها إلى حدّ كبير بل إلى إظهار هذه الرموز.

الفرضية:

إنَّ اختيار هنبوى لأخيها يدلّ على ترسبات النظام الأمومى و الانتساب إلى الأم.

سوابق البحث:

هناک كتب مهمة فى مجال معرفة المجتمعات البدائية ونظامها الطوطمى ومن جملتها يمكن الإشــارة إلى "تاريخ الأديان" لمؤلفه "جان ناوس" كما أنَّ هناک كتاباً آخر تحت العنوان نفســه للمؤلف "هاشــم رضى". كما ألفّ جيمز جورج فريــز كتاباً تحت عنوان الطوطمية والــزواج مع غير الأقارب وكذلک هناک كتاب علم نفس الشــعوب لمؤلفه فونت، ولاننســى أن نذكر كتاب الطوطم والطابو لزيغموندفرويد. غير أنَّ الباحثة لم تعثر علــى كتاب أو مقال فيما يتعلق بموضــوع حكاية هنبوى فى مرزبان‌نامه و معرفة البنى التحتية الاجتماعية المرتبطة بها.

"هنبوى وقضية الاختيار"

لقد أثارت حكاية هنبوى الواردة فى كتاب مرزبان‌نامه الكثير من المشاعر المتناقضة لدىّ كامرأة حيث إنَّنى لم أتمكن من فهم الســبب الذى دفعها لمثل هذا التصرف الغريب. وكان الظن الغالب لدىّ أنَّ بنية القصة غير مستمدة من الواقع فهل هناک امرأة تستطيع أن تختــار أخاها عندما تخيّر بينه وبين زوجها؟ ثم أين غريزة الأمومة عندما تختار الأم أخاها وتهمل ابنها؟ لا شــکّ فى أنَّ الأم تفكر فى مثل هذه الحالات بابنها دون غيره ولا تفكّر بتاتاً بأنَّها تستطيع إنجاب أولاد آخرين فى المستقبل. إنَّ حبّ الأولاد ضارب بجذوره فى أعماق وجود الأم حيث لا تســتطيع إطلاقاً فى أن تفكّر بهذه الطريقة. هل إنَّ الأدلة التى تســتند إليها هذه المرأة فى تفضيل أخيها على زوجها وابنها تنســجم مع روح المــرأة وعواطفها؟ فهل يمكن للمرأة الأم فى هذا الموقف أن تفكّر فى الاســتدلال واللجوء إلى المنطق؟

إنَّ هنبوى امرأة كانت تعيش فى عصر الضحاک وتقع القرعة فى يوم من الأيام على أخيهــا وزوجها وابنها للموت لإطعام الحيتين الموجودتــين على كتفى الضحاک. تبالغ هنبوى فى البكاء والصراخ متســائلة ما الذى يجعل ثلاثة أشــخاص من أسرتها ضحية

في يوم واحد بهذا الشكل الفظيع ويرضى الضحاک أخيراً بأن تختار واحداً من هؤلاء الثلاثة لكي يبقى على قيد الحياة فتختار هنبوى أخاها دون زوجها وابنها.

أمّا القصة كما وردت في كتاب مرزبان‌نامه فهي كالتالي:

«... فـي عهد الضحاک الذي نبتت على كتفيه حيّتـان حيث كان في كل يوم يذبح شاب يافع لإطعام الحيتين من دماغه، كانت هناک امرأة تدعى هنبوى ومن سوء القضاء وقعـت القرعة في يوم من الأيـام على ابنها وزوجها وأخيها. حيث ألقى القبض عليهم جميعـاً ليمارس ذلک الظلم المعروف عليهم ذهبت المرأة إلى قصر الضحاک وهي تتظلم باكية متوسـلة وكانت تنوح بألم متسـائلة إذا كان في كل يوم يتم اختيار شخص واحد من كل بيت فلماذا ألقى القبض على ثلاثة من الرجال من بيتي. لقد بلغ صراخها ايوان الضحاک حيث سمعها فسـأل عن حالها. فأخـبر بالأمر فأمر أن تخيّر بين هؤلاء الثلاثة حتى يطلق سـراح من تختاره هي. ثم أخذوا هنبوى إلى بوابة السجن فوقع نظرها على زوجهـا فتحرک الحب فـي وجودها كما أنّها تذكرت زواجها فـأرادت اختياره فوقع بصرهـا على ابنها فكادت أن تخرج كبدها من أحشـائها لتلقـى بوجودها أمام مخالب نسور البلاء لكي تنقذ ابنها ولكن بصرها وقع على أخيها أسيراً في القيد نفسه فطأطأت برأسـها وجرت الدماء من عيونها بدل الدموع ففكّرت في نفسـها فقالت إنّني تورطت الآن في ورطة الحيرة ولا أدري من أختاره من الثلاثة أأختار نور العين أو قرار القلب أو زينة الحياة؟ وكيف لي أن أهدّئ هذا القلب المضطرب ولكنَّ ماذا أفعل إذ لا أستطيع أن أقطع صلة الأخوة ولا يرضى به قلبي. أنّي للإنسـان أن يختار بديلاً لمن لا بديل له. إنّني امرأة شـابة بإمكاني أن أتزوج مرة أخرى وقد أسـتطيع أن أنجب منه ولداً أطفئ به لهيب الفراق بقليل من ماء الوصال. وأداوي سـم فقدانه بترياق بقاء المولود الجديد. ولكـنَّ لا يمكنني إطلاقاً أن أرزق بأخ جديد من والدين أدركهما الموت حتى أتمكن من أن أحبّـه وأعيش في كنف حبّه. فاضطرت في نهاية المطاف أن تصرف النظر عن الابن والـزوج فأخذت بيد أخيها وخرجت معه من السـجن وعندما بلغ الخبر الضحاک أمر بإطلاق سراح الابن والزوج ووهبهما لها.» (وراويني، ۲۰۰۶م: ۵۲-۵۱)

إنَّ قرار هنبـوى القاضي باختيار الأخ يبدو أمراً غريباً كما أنَّ الأدلة التي تذكرها

لتبرير موقفها تبدو منطقية حسب المنطق الرياضى ولكنَّها غير مفهومة من المنطلق العاطفى بل إنَّها تبدو قراراً آلياً غير إنسانى.

غير أنَّ قليلاً من التأمل يدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ هذه النظرة وليدة فهم الإنسان المعاصر عن المجتمع وعن مؤسسة الأسرة بالمعنى الذى يفهمه اليوم و لكنَّ حكاية هنبوى لا تحكى قصة الحياة المعاصرة إطلاقاً.

عندما نواجه بعض التعقيد فى القصة وعندما نرى أنَّ هناک مشكلة فى فهم تصرفات هنبوى فإنَّ مردّ ذلک جميعاً إلى عدم اطلاعنا على هندسة البنية الاجتماعية ومؤسسة الأسرة فى الأزمان الغابرة. إنَّ منطق هنبوى منطق الإنسان البدائى لا الإنسان المعاصر إنَّه منطق أناس كانوا يعيشون على أساس مجتمع خاضع لسلطة الأم والانتساب إليها فى نظام الزواج من خارج الأسرة. فبالنظر إلى اختلاف نسبة أهمية القرابة فى مؤسسة كهذه فإنَّ من الطبيعى أن يكون اختيارها غير متناسب مع اختيار الإنسان فى هذا العصر.

النظام الأمومى أو نظام الانتساب إلى الأم والزواج خارج الأسرة

إنَّ النظام الأمومى يعنى أنَّ تحديد الأصل والنسب يتم من خلال الأم كما أنَّ موضوع الزواج خارج الأسرة يعنى أنَّ اختيار الزوج يتم من جماعة غير الجماعة التى تنتمى إليها المرأة. «إنَّ النظام الاجتماعى الذى يتم فيه الانتساب وتحديد الأصل عبر الأم ويتمّ نقل الملكية الشخصية بواسطتها أيضاً يطلق عليه النظام الأمومى أو نظام الانتساب إلى الأم بينما يطلق على النظام الذى يتم فيه الانتساب وتحديد الأصل ونقل الملكية عبر الأب النظام الآبوى أو نظام الانتساب إلى الأب.» (فريزر، ۲۰۰۸م: ٤٣٨) إنَّ من ميزات هذه المجتمعات «أنَّ الأب لا يرتبط إلى أولاده فى النسب وهم ينتسبون إلى عائلة الأم وقبيلتها وإنَّ ما يكسبه الأب من الأموال ينتقل إلى عائلته من الأم فهو لا يعيش فى بيت زوجته ولا يأكل فيه شيئاً ... إنَّ هؤلاء الناس "فى بعض القبائل" ينقسمون إلى عائلات وقبائل تختار الأزواج من خارجها وينتسب الفرد فيها إلى الأم ففى هذه الأنظمة تجرى العادة على أن لا يرث أولاد الرجل منه شيئاً إذ يرث منه أيضاً أبناء الأخت والخالة.» (المصدر نفسه: ٤٣٨)

إنَّ النظام الأمومی حصيلة الفترة البدائية للمجتمعات البشرية وهو يعود إلى الفترة التـــی كان الناس البدائيون فيها غير مطلعين علی دور الرجل فی إنجاب الطفل وكانوا ينسبون الحمل فی المرأة إلى حلول أرواح الأجداد فی وجودها أو ما شابه ذلک. «لذا فإنَّ أبســط أشكال الأســرة كان عبارة عن المرأة التی تعيش داخل قبيلتها مع أولادها وأمّهــا وأخيها إنَّ هذا الشــكل الذی عرفت به الأســرة كان نتيجــة طبيعية للعلاقات الحيوانية القائمة بين المرأة وأولادها وجهلها لأهمية دور الرجل فی عملية التناســل.» (دوراســت ٢٠١٢م: ٤١/١) «وحتــی بعد أن عرف الناس أهمية دور الرجل الجنســی فی عملية التكاثر والتناســل فإنَّ العلاقات الجنســية كانت تعانی من فوضی عارمة لا تحكمهــا قواعد بحيث لم يكن ممكناً انتســاب المولود إلى رجل معين لذلک فإنَّ المرأة لم تكن تبــذل جهداً كبيراً فی المجتمعات البدائية لمعرفة والد المولود الذی كانت تلده إلّا فی حالات نادرة.» (المصدر نفســه: ٤٠/١) إنَّ الأمر الملفت للنظر هو أنَّ المرأة أو الأم لم تكن هی المســيطرة أو الرئيسة علی الأسرة أو المجتمع. «إنَّ النظام الأمومی لا يعنی أنَّ الأم هــی الملک أو الحاكم. بل علی العكس من ذلک فإنَّ الاعتقاد بالنظام الأمومی كان أكثــر رواجاً بين القبائل البدائية الوحشــية ففی مثل هذه المجتمعات لم تكن المرأة مســيطرة علــی الرجل إطلاقاً بل كانت بمثابة خادمــة أو عاملة عند الرجل وكانت فی منزلتهــا الاجتماعية أكثر مــن العبيد قليلاً وفی واقع الأمر فإنَّ هــذا النظام كان بعيداً كل البعــد عن تفضيل المــرأة اجتماعياً بحيث يمكن أن نقول بأنَّ هــذا النظام هو نتيجة إذلال المــرأة المبالغ فيــه فهو وليد مجتمع كانت تعانی فيه علاقات الرجل والمرأة فوضی و لاتحكمهــا قاعدة واضحة لذا فإنَّ إمكانية تحديد والد للأطفال لم تكن متاحة أصلاً.» (فريزر، ٢٠٠٨م: ٤٤٠)

«إنَّ أهميــة المرأة فی مثل هــذه المجتمعات كانت تأتی من كــون المرأة أمّا لتحديد موضوع القرابة والأصل والنســب، ويجب ألّا يتمّ الخلط بين "حق الأمومة" وبين سلطة الأم ونظــام حكــم الأم. وحتی عندمــا كان الإرث ينتقل عبر الأم فــإنَّ المرأة لم تكن صاحبة الســلطة المطلقة فی أموالها بل إنَّ دورها كان ينحصر فی تســهيل عملية تحديد العلاقــات الأســرية. فلولا ذلک لكانت أمارات العلاقة الأســرية تزول نهائياً بســبب

إهمال الناس في تحديد علاقاتهم الجنسية.» (دورانت، ٢٠١٢م: ٤١/١). لقد كان رئيس الأسرة أو الحاكم على المجتمع في مثل هذا المجتمع هو شقيق الزوجة أو خال الأطفال فهو كان يتمتع بجميع الحقوق التي يتمتع بها الأب في أسـرة خاضعة لسـلطة الأب، لذا فإنَّه كان يعتبر أهمّ شخص في الأسرة ففي المجتمعات ذات النظام الأمومي كان «الحق الاجتماعي والسـيطرة والسيادة في الغالب للخال أو أحد أقرباء المرأة وإذا انظرنا إلى هذه الأسـر من وجهة نظر عامـة فإنَّ الزوج يعتبر فرداً أجنبيـاً ويتمتع الخال أو أحد أقربـاء المرأة بجميع الحقـوق والامتيازات التي يتمتع بهـا الأب في الأنظمة الخاضعة لسلطة الرجل. فالأب لا يتمتع بأيّ حق إزاء الأم أو بمفهوم أوسع فإنَّ الزوج لم يكن له أي حق في زوجته.» (رضي، ١٩٦٥م: ٥٤/٤). إنَّ أخا الزوجة يعتبر ولياً لأولاد المرأة حتـى ليتخيل المرء أنَّ أولاد الأخـت أولاده في الواقع. «لقد كانت علاقة الخال بأولاد أخته بمثابة علاقة الأب بأولاده غير أنَّها كانت ذات طابع رسمي وعلاقة جافة باردة ولم يكن للعطف والحنان أيّ مكان في هذه العلاقات. فعندما كان يبلغ الطفل سن التدريب كان الخـال يتولى أمره ويراقب جميع أعماله. لقـد كانت التربية والتعليم والتدريب من واجبـات الخال وكان ينفذها بكل دقة وتشـديد ففي بدايـة التدريب كان العمل مبنياً على تدريب الولد على مبادئ المراسـم والإجراءات الرسميـة المرتبطة بعلاقات الفرد مـع أقربائه ... وكان ذلك في نهاية المطاف أهمّ المـواد التعليمية لأيّ صبيّ.» (المصدر نفسه: ٥٥/٤)

لذا فإنَّنا نلاحظ بأنَّ وجود الأخ كرئيس للأسرة لم يكن ذا أهمية للأخت فحسب بل كان ضروريـاً لرعاية الأطفال ضـرورة حيوية. فهو بالإضافة إلى دوره كأخ كان يلعب دوراً أساسياً في تربية الأطفال.

يعتقد فرويد: «أنَّ الزواج الجماعي كان أمراً اعتيادياً قبل إقرار الزواج مع شخص واحـد وقد ترك ذلك بصماته على اللغـة والتقاليد والعادات.» (فرويد، ١٩٧٣م: ١٤) ويلاحظ المرء أنَّ الأهمية التي كان يحظى بها الخال كرئيس للأسرة ذات النظام الأمومي قد تركت آثاراً في اللغة الفارسـية وآدابها. فمن ذلك حضور شـقيق تهمينه في قصة رسـتم وسـهراب وكذلك قصة هنبوى السـابقة الذكر كما أنَّ هناك مثلاً سائراً يقول

"الابن الحلال يشــبه الخال" ويبدو أنَّ ذلک يأتی من دور الخال فی الأسرة المبنية علی النظــام الأمومی ودوره الفاعل فی تربية أبناء الأخت ويبدو كذلک أنَّ مصدر مثل هذه الأمثال هو نظام الأسرة فی العهود البدائية السحيقة.

بعــد تبيين بنية المجتمع ذی النظــام الأمومی الذی كان الأخ والخـــال فيه يتمتعان بالــدور الرئيس فی الأســرة فإنَّ المنطق الــذی دفع هنبوی إلی ذلــک الاختيار يبدو واضحاً فهی تختار من يلعب الدور الأســاس فی الأســرة غير أنَّ اختياره هذا مازال مخالفا للعاطفة الإنسانية خاصة وإنَّها تظهر ميلاً عاطفياً مبالغاً فيه قائلة «... ولكنَّ ماذا أفعل إذ لا أستطيع أن أقطع صلة الأخوة ولا يرضی به قلبی» (وراوينی، ٢٠٠٦م: ٥٢) إذ يبــدو أنَّ تدبيرها فی اختيــار الأخ يتم بتوجيه من عاطفتها. فالســؤال الملح الذی يطرح نفســه هنا هو إذا كانت هنبوی قد تخلت عن زوجها فكيف استطاعت أن تتخلی عن عاطفة الأمومة أيضاً؟!

الزواج من غير الحب

يبــدو أنَّ الزواج من خارج نظام الأســرة فی الأســر ذات النظام الأمومی لم يكن منســجماً مــع الحب ولم تكن علاقة الحب بــين الرجل والمرأة تلعــب أیّ دور فی هذا الزواج «إنَّ أســاس الزواج البدائی لم يكن مبنياً علی حب ســابق أو علاقات غرامية بل كان للزواج واختيار الزوج بعد اقتصادی يســعی إلی النفع والاســتفادة.» (رضی، ١٩٦٥م: ٥٦/٤)

«إنَّ المتتبع لا يجد أیّ أثر للحب الرومانسی فی جميع حالات الزواج فی المجتمعات البدائية ... إنَّ اختيار الأقوام البدائية للزوجة كان يتم دون أیّ حماس وكأنَّ ذلک كان يســاوی عندهم قطف ســنبلة قمح ... إنَّ الحب الذی تظهر فيه الحبيبة فی قمة الفضائل والذی ينجم منه الحب الرومانسی ليس إلّا ثمرة للمدينة المتطورة التی يری فيها الإنسان موانع كثيرة أمام إرضاء شــهواته الإنسانية وهذه الموانع هی القوانين الأخلاقية كما أنَّ كثرة المال تدفع بعض الرجال والنســاء إلی حــب الكماليات ومنها التدقيق فی قضايا الحب الرومانسی. لقد كانت الأمم البدائية أفقر من أن تتمكن من إدراک الحب لذا فإنَّنا

قلّما نجد في أغانيها الأشعار الغرامية. فعندما أراد المبشرون المسيحيون ترجمة الكتاب المقدس إلى لغة قبيلة "الغانكين" لم يجدوا في لغتها كلمة تعادل "الحب" ... وبصورة عامة ينظر الإنسان البدائي إلى موضوع الزواج من منطلق فلسفي خاص لا تختلف فيه نظرته من الجانب الميتافيزيتي والديني عن نظرة الحيوان العادي إلى هذا الموضوع. فهو في رأيه أمر لا يحتاج إلى التفكير بل يشبه الأمر لديه عملية أكل الطعام فهو لا يسير في عمله هذا وراء تخيلاته ولا يبحث عن المرأة المثالية كما لا يضفي على الزواج بعداً مقدساً كما لا يفكر في الإعداد لمراسم الزواج فالأمر في حقيقته لا يعدو أن يكون عملية تجارية مربحة ... لم يكن الرجل البدائي لينظر إلى الزواج كوسيلة لتنظيم العلاقات الجنسية لديه بل كان الزواج مبنياً على التعاون الاقتصادي. لذا فإنَّ ما كان يتوقعه الرجل من المرأة لم يكن جمالها وظرفها بل كان المطلوب منها النفع والقدرة على العمل وكانت المرأة تقبل هذا الأمر الطبيعي بكل رغبة.» (دورانت، ٢٠١٢م:١/٥٥) «إذا كان الشعور بالجمال أمراً غير واضح بين الأمم البدائية فإنَّ مردّه إلى أنَّ الإنسان البدائي لم يكن ليجد الفرصة الكافية للتحليق في أجواء الخيال من اللحظة التي كان يشعر فيها بالحاجة الجنسية وإلى الزمن الذي كان يتمكن فيه من قضاء هذه الحاجة ولم يكن هذا الزمن طويلاً ليضيف هو عليه من خياله شيئاً ويعطيه أبعاداً جمالية. قلّما كان يحدث عند الإنسان البدائي أن يختار الرجل امرأة لما نسميه اليوم الجمال فهو كان يفكر في الخدمات التي كان بوسع المرأة أن تسديها له فهو لم يكن ليرفض امرأة قوية جسديا بسبب قبحها.» (المصدر نفسه: ١/١٠١)

ونلاحظ في قصة هنبوي أنَّها لا تتمتع بأيّ جانب جمالي نسائي كما هو متوقع من امرأة لذا فإنّنا لانجد أيّ وصف عن جمالها أو أنوثتها في القصة وإن كانت بنية القصة لا تقتضي ذلك في الأساس.

فهي امرأة تلعب دور الزوجة والأم والأخت في آن واحد ولكنَّ دورها الأبرز على خلاف المجتمعات المعاصرة يتلخّص في أنَّها أخت ويبدو أنَّها قلقة على فقد الأخ أكثر من سائر أعضاء أسرتها. ويبدو أنَّ نسبة الحب تجاه الأقارب كانت تتفاوت في المجتمعات البدائية من عصرنا الحاضر كما أنَّها كانت متفاوتة في نسبة القرابة نفسها

وكانت خاضعة لمدى أهمية الأشخاص في الأسرة. ففي المجتمع ذي النظام الأمومي «لم تكن المرأة تابعة لزوجها بل كانت تابعة للأب أو الأخ في قبيلتها هي وكانت تعيش معهم وكان الذكــور الذين يعرفهم أبناؤها هم والد المــرأة وإخوتها. كما أنَّ العلاقات القائمة علــى المحبة كانت موجودة بين الإخوة والأخوات بشــكل أقوى من العلاقات الزوجية ومــن جانب آخر كان الزوج يعيــش مع أمه داخل قبيلته وكان يزرو زوجته خلســة. فحتى في العصور المتأخرة ذات المدنيات المتطورة نسـبيا نلاحظ أنَّ أهمية الأخ كانت عنــد المرأة أكبر مــن أهمية الزوج. إنَّ الفكرة القائلة بأنَّ الزوج هو أقرب الأشــخاص من زوجته وأعزهم لديها فكرة جديدة يوجد لها مصداق خارجي عند قليل من البشــر فقط.» (المصدر نفســه: ٤٠/١) ويبدو أنَّنا نســتطيع فهم الأســباب التي كانت تدفع إلى تفضيــل الأخ على الــزوج بمعرفة نظام المجتمع الأمومي ســواء من الجانب المنطقي أو مــن الناحية العاطفية إذ إنَّ الزوج لم يكن ذا أهمية كبيرة في المجتمعات البدائية وكان الدور الأساس فيها على عاتق الأخ ويبدو أنَّ الإنسان البدائي لم يكن يفكر في الحبّ عنــد الزواج ولم يكن للــزواج أيّ صبغة عاطفية وكان هذا الجانب العاطفي يتجلى بين الإخــوة والأخوات حيث نجد بعض ملامحها في الأســاطير والنصــوص الأدبية التي وصلتنا فعلى ســبيل المثال نلاحظ أنَّ "آنتيغون" تضحي بحياتها من أجل أخيها كما أنَّ مؤلــف مرزبان‌نامه يتحدث عن علاقة الأخوة ويصفها «بأنَّها لا يمكن أن يجد الإنســان عنها بديلاً ببذل الغالي والنفيس.» (وراويني، ٢٠٠٦م: ٥٠)

إنَّنــا نواجه في قضية عــدم تفضيل الابن على غيره تحدياً كبيراً ولا يمكننا في نهاية المطــاف الوصول إلى نتيجة قاطعة فهناك أمارات تدل على أنَّ الأولاد لم يكونوا على درجــة كبيرة من الأهميــة العاطفية التي يحظــون بها اليوم. ويمكننا أن نســتخرج هذه الأمــارات عبر معرفة حقيقة "الــزواج الجمالي أو الاشــتراكي" والعلاقات الطوطمية الموجودة في المؤسسات ذات النظام الأمومي.

«إنَّ المراد من العرس الجماعي أو الزواج الجماعي هو أنَّ مجموعة من الرجال كانوا يتزوجون مع مجموعة متســاوية من حيث العدد من النســاء زواجاً مشتركاً فعلى سبيل المثال كان عشــرون رجلاً يتزوجون مع عشرين امرأة وبذلك كان كل واحد من هؤلاء

الرجال زوجاً لجميع هؤلاء النسوة كما كانت كل واحدة من هؤلاء النساء زوجة لجميع هؤلاء الرجال و كان جميع الرجال آباء لجميع الأولاد كما كان جميع النساء أمهات لجميع الأولاد أيضا.» (رضى، ١٩٦٥م: ٤/٢٣٠) «ففى المجتمعات الطوطمية كان مفهوم القرابة يجد معنى جماعياً. فكل فرد لا ينادى من كان سبب وجوده فى هذا العالم أبا فحسب بل كان يدعو جميع رجال القبيلة الذين كان يحق لهم الزواج بأمّه أبا كما كان يدعو أمّا جميع النساء اللاتى كان بإمكانهن أن يكنّ أما له. لذا فإنَّ عنوان القرابة كان لا ينطبق على القرابة الناتجة من الدم كما هو الحال عندنا اليوم. فتلك العناوين كانت تدل فى الغالب على العلاقات الاجتماعية أكثر من دلالتها على العلاقات الجسدية.» (فرويد، ١٩٧٣م: ١٣)

والسؤال هنا هل إنَّ مفهوم الأمومة والبنوّة فى حكاية هنبوى يضرب بجذوره فى مفهوم القرابة "الاشتراكية" أوالقرابة الطوطمية؟ «إنَّ التعلق بالطوطم ... يتجاوز من ناحية مفهوم التعلق بالقبيلة ومن ناحية أخرى يقلّل من أهمية عنصر الدم فى القرابة.» (المصدر نفسه: ٧)

«إنَّ العلاقات الطوطمية أقوى من العلاقات الأسرية فهذه العلاقات لا تنطبق على بعضها بعض كما تتصور.» (المصدر نفسه: ١٤٤-١٤٣) فهل يمكن بناء على ذلك أن نستنبط أنَّ مفهوم الأمومة والبنوّة كان يختلف عما هو عليه اليوم. أو كانت هذه العلاقة أضعف مما هى عليه اليوم؟ يعتقد فرويد أنَّ المراعاة الشديدة للمقدسات كانت تدفع أفراد أسرة الطوطم المشترك إلى الابتعاد عن بعضهم البعض مما كان يؤدّى إلى ضعف العلاقات بينهم.

فقد ذكر فرويد أمثلة عديدة تدل على الخوف المبالغ فيه من هذه العلاقة بين أفراد معتقدين بطوطم مشترك ويبين أنَّ هؤلاء كانوا يراعون قوانين صارمة فى علاقاتهم فمنها منع الحديث ومنع النظر ومنع الحياة المشتركة و ... يقول فرويد: «فى مثل هذه الأسر لا يتناول الأفراد الطعام فى مكان واحد فالبدو يأكلون منفردين حتى اليوم إنَّ الموانع المذهبية الطوطمية حول الأطعمة تمنعهم فى الغالب من مؤاكلة أبنائهم.» (الطوطم والطابو، لاتا: ١٨٦) أليس عدم الارتباط هذا الذى سبق ذكره بسبب مراعاة المقدسات

بين الوالد و أبنائه يؤدّى إلى ألّا يوجد هذا الحب الذى نعرفه اليوم بينهم؟

لا يمكننا البت فى رأى معين فى هذا الصدد فوجود غريزة الأمومة القوية فى الحيوانات يمنعنا من البت فى أمر ضعف عاطفة الأمومة فى العصور البدائية لدى المرأة. غير أنَّنا نستطيع القول بأنَّ عدم قبول تحليل كهذا ربّما يدفعنا إلى أن نميل إلى قضية أخرى وهى الإيمان بالمبادئ والمثل العليا. فالإيمان بالهدف أو المبدأ يسهّل على الإنسان التضحية بكل شئ فالتاريخ البشرى يشهد أنَّ هناك أمهات ضحيّن بأبنائهن فى سبيل هدف مهم أو عقيدة مقدسة لربّما ليس الأخ هو أحب الأشخاص غير أنَّه أهم الأشخاص فى مثل هذا النظام ففى بنية المجتمعات البدائية الطوطمية كان الأهم هو الأكثر تقدساً فالحفاظ على أكثر الأشياء تقدسا يعنى أكثر الأشياء أهمية. فمن خلال كلام هنبوى يمكن الوصول إلى هذا المفهوم بالكناية فهى تقول: لو كان عندى أخ فسيكون عندى الزوج والابن أيضاً فمعنى ذلک أنَّ الأخ هو كل شئ ووجوده يعنى وجود الجميع.

هنبوى واختبار البطولة

ليست قصة هنبوى مأساة فالقدر وضعها أمام مفترق طرق ولكنَّها ليست خاسرة فى جميع الحالات فهى لا تتردد فى الاختيار بين السيئ والأسوأ حتى تضطر إلى اختيار الأسوا وتدفع الثمن بل على العكس من ذلک تختار اختياراً صحيحاً وفى النهاية تأخذ جزاءها على حسن الاختيار هذا لتنتهى القصة نهاية سعيدة.

ففى الأساطير نجد البطل يضطر إلى اجتياز العقبات الصعبة مثل العقبات السبع لرستم واجتياز عالم الظلام أو الدخول فى طريق اللاعودة و ... فهى جميعاً اختبار للشجاعة والبطولة غير أنَّ هناک نوعاً آخر من الاختبار هو اختبار الذكاء والتدبير أو اختبار العلم المذهبى. فالبطل يجب أن يخضع للاختبار النفسى أيضا. فالموابذة قاموا باختبار زال بحل اللغز كما قام الوزير بالمناظرة مع ابن الملک فى كتاب "مرزبان‌نامه". فهناک أبطال خضعوا للاختبار الجسدى والنفسى معاً. تعدّ هنبوى بطلة هذه القصة فهى خضعت لاختبار التدبير أو العلم المذهبى ولكنَّها خرجت مرفوعة الرأس من هذا الاختبار الصعب لتنال جزاءها فى النهاية فيهبها الضحاک أخاها وابنها وزوجها جميعا فحكاية هنبوى هى أسطورة اختبار للبطولة.

هنبوی تاریخیاً

لم ترد قصة هنبوی فی کتاب مرزبان‌نامه کأسطورة وإنّما وردت فی کتابین تاریخیین آخرین کواقع تاریخی وهما کتاب تاریخ جهانگشای جوینی «الذی أوردها کحادثة حدثت فی عهد أوکتای قاآن المغولی کما وردت فی تاریخ هیرودوت کحادثة حدثت فی عهد داریوش الأخمینی. لقد ورد فی تاریخ جهانگشا أنَّ ثلاثة أشخاص أحضروا لکی یعاقبوا علی جریمة ارتکبوها فأمر أوکتای قاآن بقتلهم فعندما أتی من القصر وجد امرأة تصب التراب علی رأسها وتصرخ فسأل ما خطبها؟ فقالت أبکی علی هؤلاء الثلاثة الذین صدر الأمر بقتلهم فأحدهم أخی والآخر زوجی والثالث ابنی. فقال لها اختاری واحداً من هؤلاء الثلاثة کی أطلق سراحه لأجل قلبک قالت: الزوج یمکن أن أجد عنه بدیلاً وکذلک الابن فهو مرجوّ ولکنَّ الأخ لا أجد له بدیلاً فأمر بأن یهبوها الثلاثة.» (جوینی، ٢٠٠٧م: ١٨٣/١)

غیر أنَّ هیرودت یذکر هذه القصة وینسبها إلی إصدار داریوش الأمر بقتل "اینتامزن" وجمیع أقاربه ویقول: «إنَّ واحداً من السبعة الذین ثاروا ضد مغ کان یدعی اینتامزن فقتل بعد ارتکاب جریمة مباشرة. دخل یوماً فی قصر الملک وأراد مقابلته وقد کان هذا المبدأ معترفاً به وهو أنَّ من أطاح بمغ یجوز له الذهاب إلی الملک دون إذن مسبق شریطة ألّا یکون الملک مع النساء. لذلک فإنَّ اینتامزن کان یستخف بالاستئذان المسبق وأراد مقابلة الملک کواحد من السبعة فمنعه البواب والمناوب الموجودان علی بوابة القصر وقالا له إنَّ الملک مشغول مع النساء غیر أنَّ اینتامزن ظنّهما کاذبین فاستل سیفه وقطع أنفیهما وآذانهما وسلک هذه الأعضاء المقطوعة فی لجام حصانه وعلّقه علی رقبتیهما وأرسلهما إلی الملک. فذهبا إلی الملک ووضّحا له القصة التی جرت لهما مع اینتامزن فخاف داریوش من عمله ظانّاً بأنَّه قام بذلک بتنسیق مسبق مع أولئک الستة فأحضرهم وسألهم عن الأمر هل یؤیّدونه أم لا فتأکّد له أنّهم لم یکونوا علی علم بذلک فأمر بأن یسجن إینتامزن وأولادة وأقاربه جمیعا. إذ کان یظن حسب القرائن بأنَّه یفکر فی ثورة ضده فسجن الجمیع علی أن یأمر الملک بقتلهم غیر أنَّ زوجة اینتامزن کانت تتردد علی القصر بشکل مستمر وتبکی بشدة مما جعل قلب داریوش یرق علی حالها

فأرسل إليها أنَّ داريوش شاه يسمح لک باختيار أحد هؤلاء المساجين ويهبک حياته فأجابت المرأة بعد تفكير: إذا كان الملک يسمح باختيار شخص واحد فقط من بين جميع الأقارب فإنَّني أختار أخي فعندما اطلع داريوش على هذا الأمر تعجب فأرسل إليها أيتها المرأة يسألک الملک ما الذي جعلک تتخلين عن زوجک وهو أعزّ الناس عندک وعن أبنائک وهم أقرب الناس منک وفضلت أخاک عليهم فأجابت: أيّها الملک لاشکّ في أنَّني لو خسرت زوجي وأولادي أستطيع أن أتزوج بعدهم بإذن الله ليكون عندي زوج وأولاد آخرون ولكنَّ والديّ قد توفيا فلا يمكن أن يكون لي أخ بعد هذا الأخ فهذا التدبير جعلني أعرض هذا الطلب إليک.» (هيرودت، ١٩٦١م: ٢١٣-٢١٢)

إنَّ صحة القصة الواردة في كتاب تاريخ جهانگشای جويني الذي ألفّ بعد خمسين عاماً من تأليف كتاب مرزبان‌نامه أمر مشكوک فيه خاصة مع وجود قصة مماثلة لها في تاريخ هيرودوت غير أنَّ صحة قصة هيرودوت تحتاج إلى التمحيص في التاريخ.

ولكننا إذا اعتمدنا على أصل هذه القصة التاريخية وربطنا أصول قصة هنبوي إلى العصر الأخميني فإنَّ ذلک لا يعني أنَّ النظام الأمومي كان سائداً في ذلک العصر وإنَّما يدل على أنَّ حب الأخ الضارب بجذوره في الحياة البدائية للبشر كان ما يزال محفوراً في ذاكرة الإنسان في ذلک العصر وكان كقيمة ثقافية أو كعادة اجتماعية مازال مترسخاً في الأذهان. وقد أشرنا فيما مضى إلى كلام ويل دورانت حيث قال: إنَّ المرأة كانت تكرم أخاها أكثر من زوجها حتى في المدنيات المتطورة القديمة.

إنَّ تغيير أسلوب الحياة طوال التاريخ يترک بعض الأساليب القديمة تعمل كقيمة أخلاقية أو مخالفة للأخلاق والثقافة غير أنَّ أسبابها تظل مبهمة غامضة عند الناس. وهي تتجلى في سلوک الناس كطقوس أو تقاليد أو تنعكس في القصص وتنتقل بين الناس.

ولكنَّنا إذا رفضنا هذه الحادثة تاريخياً كما رفضها أمثال زرينكوب وپيرنيا فإنَّ ذلک سيدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ قصة هنبوي تعود إلى عصور تاريخية مبهمة إذ تحولت إلى حكاية رمزية انتقلت إلينا عبر الصدور وظهرت في كتب مختلفة في عهود متفاوتة فهي تتمثل في قصة هنبوي في عهد الضحاک ومرة أخرى نراها تظهر في قصة اينتامزن في العهد الأخميني ومرة ثالثة نراها في شخصية امرأة مجهولة في عهد الحكم المغولي.

إنَّ شخصية الضحاک فی قصة هنبوی ليست منسجمة مع الصورة المرسومة عنه فی ذهن القارئ. إنَّ حاكماً يصبح عادلاً بسبب سماع صوت بكاء امرأة ويهبها الثلاثة لا يمكن أن يكون الضحاک المعروف لكنَّه ملک من أولئک الملوک الكثيرين فی التاريخ الذين يلقبون بمالكی الرقاب فهم يصدرون الأمر بالقتل ولكنَّ سماع جملة حكمية رائعة يدفعهم إلی العفو عن الشخص إنَّ مثل هذا الملک نراه فی الكتب الأخری من مثل كلستان لسعدی الشيرازی إنَّ سبب تسمية هذا الملک بالضحاک فی هذه القصة محاولة لتبرير إصدار الأمر بقتل ثلاثة أشخاص من أقارب هنبوی إذ إنَّ مثل هذا السلوک يناسب الملوک التاريخيين المعروفين أكثر مما يناسب الملوک الأسطوريين مثل الضحاک.

إنَّ ملكاً ينتسب إلی أسرة خاضعة لنظام سلطة الأب يتعجب من اختيار امرأة تنتمی إلی النظام الأمومی وتهب لها ابنها وزوجها. وبالنظر إلی وجود نظام الانتساب إلی الأب عند الآريين فإنَّ من الممكن القول إنَّ قصة هنبوی تنتمی جغرافيا إلی تلک البلاد الخاضعة لسيطرة الإيرانيين أو تلک المجاورة لبلاد فارس. إنَّ قصة هنبوی تعتبر الحد الفاصل بين الواقع والأسطورة إنَّها عقدة ظهرت بسبب وجود فهمين مختلفين عن فكرة واحدة وذلک بسبب وجود نوعين من الحياة بين الملک والعبيد. إنَّها قصة تعكس مسار تطور الإنسان من النظام الأمومی إلی نظام الانتساب إلی الأب وهی انعكاس للتحدی الكبير الناجم عن التفاوت بين مستويات القرابة الأسرية فی نظامين اجتماعيين مختلفين.

النتيجة

نواجه فی هذه الحكاية امرأة تعتبر بطلة فيها وقعت فی ورطة ستخسر فيها ابنها وزوجها وأخاها إنَّ هؤلاء الثلاثة جميعاً رجال وعلی المرأة أن تختار واحداً منهم فهی تختار أخاها فی نهاية المطاف وبهذا الاختيار تتمكن من إنقاذ الثلاثة.

إنَّ هذه الحكاية ضاربة بجذورها فی النظام الأمومی ففی هذا النظام يعدّ الأخ أهمّ أفراد الأسرة إنَّ كل نوع من الحب والإيثار فی هذا النظام راجع إلی مدی أهمية الفرد فی ذلک النظام. تضحی المرأة بزوجها إذ إنَّ مفهوم الحب لم يكن رائجاً فی المجتمعات

البدائيــة القديمــة وليس للرجل دور كبــير فی نظام الزواج خارج الأســرة. ثمّ تضحّی المــرأة بابنها إذ يبــدو أنَّ عاطفة الأمومة كانت أضعف مــن العلاقة بين الأخ والأخت فی المجتمعات البدائية ولربما كان على كل فرد أن يضحی بالغالی والنفيس فی ســبيل الحفــاظ على الأهم. ففی مثل هذه الحالة فإنَّ التضحية بالولد للحفاظ على حياة الأخ تعادل اليوم مفاهيم من مثل الإيثار والاستشــهاد وحفــظ الوطن وحفظ الدين وحفظ الحرية وهی تكمن فی الصراع بين نظامين اجتماعيين مختلفين هما النظام الأمومی "نظام العبيــد" مقابل النظام الأبوی "نظام الملک" ويبدو أنَّ كاتب الحكاية وقع فی المشــكلة نفسها بسبب فكرته المبنية على النظام الأبوی. إنَّ وصف تدفق الأحاسيس والعواطف عند هنبوی تجاه زوجها وابنها يعود إلی مقدرة الأديب مما يعزز جانب التأثير فی النص ويوخــر الوصول إلی نقطة الذروة والعقدة فی القصة. إنَّ هذه الأوصاف نتاج قلم أديب يعيش فی مجتمع متحضر وإنَّ فهمه عبارة عن فهم متطور غير بدائی لذا فإنَّه لا يستطيع القبول باللامبالاة تجاه الزوج والأولاد. إنَّ نظرتها على الأشــخاص الثلاثة فی السجن تعبر عن أحاسيســها بشــكل درامی مؤثر. وتصف حالة الحزن التــی تمرّ بها الأم تجاه ابنها حيث يقوم الكاتب بتصويرها بشــكل أقوی من بقية الحالات. غير أنَّه فی وصف أحاســيس المرأة تجاه زوجها يلجأ إلی صور أقلّ تأثيراً من أحاسيسها تجاه الابن. غير أنَّ ما يحدث تجاه الأخ يفاجئ المخاطب الذی يعرف نمطاً اجتماعياً مقبولاً فی أیّ مجتمع مدنــی و تتجلی صــورة الأخ فجأة وتبرز أكثر فأكثر إنَّ الوصــف الدقيق يتم فی نهاية القصة وإنَّ هذه الإثارة تزيد من جاذبية القصة. إنَّ البنية القصصية تدل على أنَّ هنبوی تسير فی اختيارها من مسار الحركة من الاحساس نحو العقل. وإنَّ عقدة القصة تكمن فی التضاد بين ماهية العواطف النسائية والعقل عند بطلة القصة. غير أنَّ نظرة منا على المضمون تجعلنا فی مواجهة قصة تضرب بجذورها فی مؤسسة اجتماعية قديمة تعود إلی الإنسان البدائی.

حيث أخذت فی مســار انتقالها الشــفهی من العهود البدائية إلــی العهود المتطورة تصطبغ بصبغة المدنية وإنَّ هذا الامتزاج بين الماضی والحاضر أضفی على القصة تعقيداً قصصياً ومنحها هذه الجاذبية. وقد تجلت هذه العقدة على شــكل الرمز فی قالب تقليد

أسطوری یدعی تقلید اختبار البطولة للبطلة التی تنتمی إلی النظام الأمومی. وخرجت البطلة المنتمية إلی النظام الأمومی مرفوعة الرأس لتنقذ بذلک جمیع أقاربها مجیبة بذلک علی السؤال المهم المتعلق باختبار التدبیر والعلم المذهبی لدیها فهی تعلم ما هو المهم و ماهی طریــق الخلاص وتعلم أنَّ الإجابة علی ذلک هی أنَّ المهم هو اختیار الأخ وهو طریق خلاص الجمیع.

المصادر والمراجع

جوینــی، محمد. (١٣٨٥ش). تاریخ جهانگشــای جوینی. تصحیح: محمــد قزوینی. چ ١٤. تهران: دنیای کتاب.

دورانت، ویل. (١٣٩١ش). تاریخ تمدن. ترجمه :احمد آرام، ع.پاشایی، امیرحسین آریانپور. چ١٥. تهران: علمی و فرهنگی.

رضی، هاشم. (١٣٤٣ش). تاریخ ادیان. چ١. تهران: کاوه.

فروید، زیگموند. (١٣٥١ش). توتم و تابو. ترجمه محمد علی خنجی. چ٢. تهران: کتابخانه طهوری.

فریــزر، جیمز جورج. (١٣٨٦ش). شــاخه زرین. ویرایش و مقدمــه رابرت فریزر. چ٣. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

مصاحب، غلامحسین. (١٣٨١ش). دایره المعارف فارسی. چ٣. تهران: امیرکبیر.

وراوینی، ســعد الدین. (١٣٨٤ش). مرزبان نامه. به کوشــش خلیل خطیب رهبر. چ١١. تهران: صفی علیشاه.

هرودوت. (١٣٣٩ش). تاریخ هرودوت. ترجمه و حواشی هادی هدایتی. چ١. تهران: دانشگاه تهران.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة -العدد الثانى عشر -شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٨٠ ـ ١٥٣

الالتزام فی أشعار عبدالوهاب البیاتی

صلاح الدین عبدی*
لیلا عسگری**

الملخص

الأدب الملتزم يطلق على مشاركة الشاعر أو الأديب همـوم الناس فی قضاياهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية. ومن ميزات الأدب الصادق، أن يتكلّم عن الواقع الذی يعيشه الأديب والظروف التی تحيط به. لاشكّ فی أنَّ قيمة الشعر تنطلق من طريقة تعاطيه مع موضوعات الحياة ولاسيَّما الموضوعات المصيرية فی حياة الإنسان ويكون الإنسان موضوعاً متسعاً لهذا النمط من الأدب وظهر الأدب الملتزم رداً على فكرة الفن للفن.

أما عبدالوهاب البياتی الذی يعتبر من شعراء المدرسة الواقعية فی العراق، فبدأ ينشر مجموعات شعرية تكشف عن الإلتزام. فقد جاء شعره مملوءاً بروح التمرد والثورة والدعوة إلى الحرية وتحطيم الأوثان الماضية. إنَّه فی أدبه الملتزم لا يتكلَّم عن المأساة البشرية والفقر الموجود فی المجتمعه فقط، بل يتكلَّم عن المأساة البشرية فی كل العالم. البياتی يؤمن بأهميَّة الكلمة ودورها فی التغيير والثورة وهو أثناء قصائده يلجأ الى استخدام الأساطير منها أسطورة بروميثيوس ويجعله رمزاً للإنسان الثائر المتمرد. وأيضاً فی أشعاره الملتزمة يستدعی الشخصيات التراثية ذات جانب تاريخی وشعبی ودينی. لهذا درسنا الالتزام فی أبعاده السياسی والدينی والاجتماعی فی أشعار البياتی واعتمدنا على أسلوب التحليل المضمونی.

الكلمات الدليلية: الأدب الملتزم، البياتی، الرفض والتمرد، الثورة، الحرية.

*. أستاذ مساعد بجامعة بوعلی سينا فی همدان، إيران. s.abdi57@gmail.com
**. الماجستر فی اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سينا فی همدان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١٩ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٠/١٢

المقدمة

إنَّ العالم العربى فى أعتاب القرن العشرين يعانى من تمزق مقيت على شتّى المستويات ولاسـيَّما المستوى السياسـى والاجتماعى والفكرى من جرّاء الأميَّة الفاشية والبطالة والفقر وظاهرة الطبقية وللتخلُّص من هذه المعاناة، اعتنق التحوّل الاشـتراكى لأنَّه يرى الحـلّ الوحيد الذى تحتمه الظـروف. وبما أنَّ الثورات المختلفة التـى طرأت فى العالم العربـى وخاصة فى العـراق ومنها ثورة ١٤ تموز (١٩٥٨م) خلقت فى نفس الفرد حالة من التفاؤل والأمل والتطلّع الإنسـانى والتحول الفرد عن انطوى على نفسه إلى الجمع والمجتمع وهكذا وجد الشعراء أنفسهم أمام مسؤولية الدفاع عن معطيات الثورة وتهيئة الأذهان لقبول القيم الجديدة وانتشـرت فكرة الاشـتراكية فى جـزء من العالم العربى وحلت الاشتراكية بأفكارها ومقوماتها محل الإقطاع والتضخم والرأسمالية والاستعمار وما إلى ذلک ممَّا يثقل كاهل الشعب وكل ذلک ترک أثره فى الأدب العربى عامة وفى الشـعر خاصة وتأثر الشعراء العراقيون ولاسيَّما عبدالوهاب البياتى بالثورات الشعبية وكان لهتافات الشعب صدى فى أشعاره فنشأت فكرة الالتزام فى أشعاره.

«إنَّ الأدب الملتزم جاء لمناهضة فكرة الفن للفن وكان يعنى أنَّ التجربة الفنية غاية فـى ذاتها وهى جديرة بأن تطلـب لذاتها. فقيمة الأدب بوصفه تجربة خيالية ممتعة تبنى على أسـاس القيمة الذاتية فى الأدب. فهذه العقيدة التى تؤمن بالفن وتجعل الفن كياناً قائماً بذاته لايتحرک نحو البشرية ولايستمد منها مبرّرات وجوده.» (الماضى، ١٩٨٦م: ٢٢٠) والأدب الملتزم ظهر كردّ فعل لهذا الاتجاه ويتحدث هذا الأدب الجديد المناهض لفكرة الفن للفن بأنَّ الأدب قضية إجتماعية وإنسـانية وليس متعة وترفية والشاعر من خلال إبداعه يدافع عن القضايا الاجتماعية والسياسة والإنسانية.

«إذن الالتـزام كان يعنـى الانطلاق من الواقع بغية تطورة نحو الأحسـن من وجهة نظـر اجتماعية.» (فوزى، ١٣٨٣ش: ٤٨) وراح الشـعراء يهتمـون بتصوير العلاقات الاجتماعيـة وبعبارة أخرى كلّما عمق الشـاعر فى التعبير عن الاجتماع والإنسـان، حقق لشعره ارتقاءً وسمواً وفى المقابل، كلَّما عبّر عن القضايا الهامشية، هبط بشعره إلى الحضيض وبذلک، نشأت فكرة الالتزام لتعبير الشاعر والأديب عن مشاكل الحياة التى

يعشيها الناس.

«يعدّ البياتی من روّاد الواقعية الاشتراكية فی العراق والعالم العربی وكما يقول نفسه بأنَّ محاكاته من شعر الشعراء الكبار فی العالم لا لأنَّهم مشهورون بل لأنَّ أشعارهم تحتوی علی نوع من الالتزام الواعی الحیّ النابع من داخل نفوسهم.» (البياتی، ١٧٢م: ١٩-١٧)

اصطبغ شعر البياتی فی بدايات أعماله بصبغة رومانسية ذاتية فشعر بخيبة الأمل والتحول فيما بعد إلی شاعر الواقعية والالتزام. إنَّه يتكلَّم عن بدايات التزامه قائلاً: «عندما غمر النور الواقع الانسانی أمام عينی مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التی ارتسمت أمامی صورة واقع محطّم يُخيم عليه اليأس. وهكذا كانت أشعاری الأولی محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعُقم الذی كان يسود الأشياء. لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ولكنَّنی اكتفيت بتصويره وعندما تجاوزت مرحلة التصوير، لم يكن ذلک مرتبطاً بالعثور علی مبرّر اجتماعی للتمرّد. بل كان مرتبطاً بالقضية الميتافيزيقية، حتی لقد كان المفهوم الميتافيزيقی لرفض الواقع والتمرّد عليه - دون الثورة – هو بداية الالتزام.» (المصدر نفسه: ١٩)

البياتی نفسه يذهب إلی أنَّ ضمور الباعث الميتافيزيقی وتطوير الدافع الاجتماعی والسياسی فی نفسه بديلاً يناسب مرحلته الشعرية الجديدة فنجد الهدف الرئيس له خلق الوعی الثوری فی المجتمع فيستمر قائلاً: «كنت أفهم الالتزام علی أنَّ الفنان مطالَب من أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون. أمَّا الوقوف علی الضفّة الأخری والاستغراق فی الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقی، فی أی عصر من العصور.» (المصدر نفسه: ٢٠) وفی موقف صريح يرفض فكرة الفن للفن قائلاً: «الناس فی كل زمان ومكان لايطيقون الكتابات التی لاتقول شيئاً عن عذاباتهم ونبض عصرهم فالكتابة من أجل الكتابة فی العالم الثالث لامعنی لها.» (البياتی، ١٩٩٣م: ١٠٢) فاختار البياتی الشعر الثوری الحقيقی فی جدلية الثورة والإبداع وظل ملتزماً أمام الذل البشری والواقع الاجتماعی المرير مدافعاً عن حقوق الإنسان. وهذا المقال يعتزم علی أن يبحث هذا الموضوع ويستهدف أن يجيب سؤالين التاليين:

١. ما هو ميزات الأدب الملتزم عند البياتی؟

٢. ماهو الموضوعات التی عالجها البياتی فی أدبه الملتزم؟

الالتزام لغةً واصطلاحاً

الالتزام لغة:جاء فی اللســان «لزم الشئ يلزمه لزماً ولزوماً، ولازمه ملازمةً ولزاماً، والتزمه، وألزمه إيَّاه فالتزمه، ورجل لُزمة يلزم الشئ فلا يفارقه. واللزام: الملازمة للشئ والدوام عليه، والالتزام الاعتناق.» (ابن منظور، ١٩٥٦م: مادة لزم) وجاء فی القاموس المحيــط «لزم الشــیء: ثبت ودام، التزم الشــیء: لزمه من غير أن يفارقــه، التزم العمل والمال: أوجبه على نفسه.» (فيروزآبادی، ١٩٨٣م: ١٧٥)

الالتزام اصطلاحاً: فيوضح الدكتور محمد غنيمی هلال قائلاً: «ويراد بالتزام الشاعر، وجوب مشــاركته بالفكر والشــعور والفن فی قضايا الوطنية والإنسانية وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال.» (غنيمی هلال، ١٩٧٣م: ٤٥٦) «وعرّفه الدكتور مصطفی هــدارة بأنَّه ارتباط الأديب بقيم أو قضايا محددة، فكل تفكير وتعبير صادر عنه، يكون فی نطاق هذا الارتباط أو الالتزام.» (هدارة، ١٤٠٥ق: ١) وجاء فی معجم مصطلحات الأدب «هو اعتبار الكاتب فنه وســيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال.» (وهبه، ١٩٧٤م: ٧٩) وإلی ذلک أشار محمود أمين العالم بقوله: «إنَّ الأديب الملتزم فكراً وتنظيماً لا ينعكس التزامه فی أدبه فی شكل واجبات وأوامر وتوجيهات... بل فی عمق إبداعی أصيل.» (امين العالم، لاتا: ٢٠)

فی الواقع، الالتزام يطلق على مشاركة الشاعر أو الأديب لهموم الناس فی قضاياهم الاجتماعيــة والسياســية ومواقفهم الوطنية. «ويقوم الالتزام فــی الدرجة الأولی على الموقــف الــذی يتّخذه المفكّر أو الأديــب أو الفنان فيه. وهذا الموقــف يقتضی صراحةً ووضوحــاً وإخلاصاً وصدقاً واســتعداداً من المفكــر، لأن يحافظ علــی التزامه دائماً ويتحمّل كامل التبعة التی يترتّب على هذا الالتزام.» (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ١٤)

اســتخلصنا مما ســبق من التعاريف أنَّ الالتزام هو أن يعيش الأديب أو الشاعر بين الشــعب وكان له هواجس شعبه وهو مطالَب بالتعبير عن آلام أمَّته وآمالها وطموحاتها

ويســخّر نتاجه الأدبی شعراً كان أو نثراً فی التعبير عن معاناة وأن يوظّف بشكل جدی هذا النتاج فی الدفاع عن قضايا مجتمعه لأنَّ الأدب مسؤول عن الحرية وعن الاستقرار وعــن التطور وكذلک التخلُّف وألا يكون التزامه فی كل عن أوامر بل ينبثق عن إبداع أصيل.

إنَّ الالتــزام فــی الأدب ليس معناه أن يكون الأدب الملتــزم منصرفاً عن الزخرف اللفظــی وعن الزينــة الصورية، بل هو أن يكــون الأدب مرآة لتصوير قصّة الإنســان وقضاياه المختلفة وهو أن يكون الأدب رســالة يستوحيها من الجانب الإلهی من فكره وروحه. وليكون الأدب صادقاً، لابدّ أن يتكلّم عن الواقع الذی يعيشه الأديب، والظروف التی تحيط به وظروفنا الاجتماعيّة الحافلة بالقلق والمشــكلات، وهذا تدعو وبشدّة إلی الأدب الملتزم.

مقيــاس الالتزام فی الأدب هو الذی يزن الأديب بمقدار تكيفه للمجتمع وموقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغی أن ينهض به من تبعات ومســؤوليات، ولاشــکّ فی أنَّ من الصعب تجريد الأدب من وظيفته الجمالية وحبســه فی غائية مادية تجعل منه رسالة اجتماعية سياسية إنسانية وحسب بعيداً عن الوظيفة الجمالية التی تميزه عن سائر فنون القــول والكلام، إلا أنَّ هناک حدوداً يعرفها الأدباء تجعل من الأدب عالماً تتداخل فيه الغايات والجماليات ليستطيع إيصال رسالته الفنية ولموضوعية علی الأقل.

ظهرت المدرســة الواقعية التی تدعو إلی معالجة الموضوعات الواقعية المقتبســة من الأحداث الحية. وسميت الواقعيــة الانتقادية أو النقدية أيضاً؛ لأنَّها تتضمن نقداً للواقع الاجتماعــی المحيط بالأديب. «وكان للواقعيــة النقدية إتجاهات الأخری منها: الواقعية الاشــتراكية التی تنطلق من التزام تعاليم ماركس ونظريته التی يعتقد الإنســان لابدّ له قبل الاهتمام بالسياسة والعلم والدين والفن من أن يحصل علی طعامه وشرابه وسائر ما يؤمّن الاستمرار فی العيش.» (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٢٩) فنشأ مذهب الواقعية الاشتراكية وطالب الأديب بالإيمان بالفكر الاشتراكی العالمی وأن يعبّر فی أدبه عن قمم الإنسانية مثل العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وبالنتيجة تغيرت صورة الأدب بتغيير صورة المجتمع. دوافع هذه النزعة فی الشعر العربی الحديث يرجع

إلى نكبة فلسطين في عام (۱۹۴۸م) وبخاصة بعد قيام ثورة مصر سنة (۱۹۱۹م) التي أكّدت على الوحدة العربية وأيضاً قيام ثورة (۱۹۵۸م) في العراق.

«فمن الواضح أنَّ العالم العربي كان يعيش عصر الثورة. وكانت الثورة حركة متطورة، بدأت من مرحلة التطور الاجتماعي إلى مرحلة التحول الاشتراكي. فاعتبروا أنَّ الحل الاشتراكي هو الحل الذي تحتمه الظروف، من أجل بناء مجتمع الكفاية والعدل.» (اسماعيل، ۱۹۸۵م: ۵۱-۴۹) من جانب آخر، نشرت فكرة الشعر للشعر عام (۱۹۰۱م) لأول مرة، «وكانت تعني أنَّ التجربة الشعرية غاية في ذاتها وأنَّها تنطوي على قيمة ذاتية، فقيمة الشعر تبنى على أساس القيمة الذاتية في الشعر. فهذه العقيدة التي تؤمن بالفن وتجعل الفن كياناً قائماً بذاته، لا يتحرك نحو البشرية، واجهت عدم الإقبال من جانب الثقافة الجديدة فطرح فكرة قضية الالتزام في الأدب كردّ فعل لإتجاه الفن للفن.» (م.ن، ۱۹) وبالنتيجة تمحور الشعر حول القضية الاجتماعية والإنسانية.

«أما البياتي فيعتبر في طليعة من مثّل الواقعية الاشتراكية أو الواقعية المحدثة في العراق وربّما في العالم العربي فترة من الزمن. فإنَّه بدأ ينشر مجموعات شعرية تكشف عن الالتزام بهذه الفكرة وحاول أن يمثل امتداد الرؤيا الاشتراكية والإنسانية في شعر كبار شعراء هذا الاتجاه.» (فوزي، ۱۳۸۳ش: ۹۴)

خلفية البحث

إنَّ عبد الوهاب البياتي هو محور اهتمام كثير من النقاد والكتاب الذين خلقوا آثاراً عديدة من الكتب والمحاضرات وفيها عالجوا البياتي وأشعاره وتمحورت هذه المقالات حول أسطورة نحو: "عبدالوهاب البياتي اسطوره‌اى زنده" لمعصومة شبستري و"اسطوره‌هاى برجسته در شعر عبدالوهاب البياتي" لعلي نجفي و"استدعاء التراث في مرآة اشعار" البياتي للدكتور صلاح‌الدين عبدي أو حول تقنيات استدعاء التراث من التناص والقناع منها: "القناع والدلالات الرمزية لعائشة عند عبدالوهاب البياتي" لحامد صدقي و"التناص في أشعار عبدالوهاب البياتي مع القرآن الكريم" لطيبة سيفي و"قناع الحلاج في الشعر المعاصر عبدالصبور والبياتي نموذجاً" لكبرى روشنفكر.

نوقشت البیاتی من حیث شتی المظاهر الإنسانیة منها: "هاجس الاغتراب والترحال عند عبدالوهاب البیاتی" لناهدة فوزی و"دغدغه‌های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی واخوان ثالث لفرهاد رجبی" ومقالة "ظاهرة الحزن الرومانسی فی أشعار الشعراء الرواد العراقیین للشعر الحر السیاب والملائكة والبیاتی" لأبو الحسن أمین المقدسی. وتناول البیاتی بالبحث من حیث الأدب المقارن نحو: "در انتظار گودو بررسی تحلیلی مفهوم منجی در شعر اخوان ثالث وبیاتی وقبانی" لرضا ناظمیان و"الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی" لعیسی متقی‌زاده ومقاله "صورة مایاكوفسكی فی شعر البیاتی وشیركو بیكس" لخلیل برويني و"حاكمیت شب، نگاهی به دو شعر از نیما یوشیج وعبدالوهاب البیاتی" للدكتور أمین المقدسی ومقالة "شخصیت‌های ایرانی در دیوان عبدالوهاب البیاتی" لأحمد نهیرات و"شعر عبدالوهاب البیاتی وناظم حكمت در آینه ادبیات تطبیقی" لخلیل پروینی. أما الكتب: "عبدالوهاب البیاتی حیاته وشعره" لناهدة فوزی و"الرؤیا فی شعر البیاتی لمحیی‌الدین صبحی". ولكنه لم نعثر علی مقالة تعالج موضوع الالتزام فی أشعار البیاتی بصورة مستقلة.

عبد الوهاب البیاتی حیاته وشعره

«ولد عبد الوهاب أحمد جمعة خلیل البیاتی فی ۱۹ كانون الأول سنة (۱۹۲٦م).» (كرو، ۲۰۰۰م: ۷۲) «فی حی من أحیاء بغداد یسمی "باب الشیخ" نسبة إلی الشیخ عبدالقادر الكیلانی أحد كبار المتصوفة والمدفون هناک وكان هذا الحی مزدحما بالفقراء والمجذوبین والباعة والعمال والمهاجرین من الریف وهو مصدر المه الكبیر.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۱٤)

«فمنذ طفولته عاش فی البؤس والموت إذ أنَّه ولد لعائلة فقیرة فی حی فقیر وانحدر البیاتی من أسرة عریقة وفقیرة كانت تنتمی الی الطبقة المتوسطة من ریف العراق.كان البیاتی متاثراً بجدّه لأبیه وجدّته لأمّه وهما كانا معلمیه وملهمیه.» (البیاتی، ۱۹۹٦م: ۱۹؛ ۱۹۹۳م: ٤۲؛ ۱۹۹۹م: ۲۵-۱۷) البیاتی قد تزود بمخزون ثقافی كبیر لأنَّه منذ سنین طویلة كان یقرأ أعمال الأدباء القدماء كما أنَّ شاعرنا وقف طویلاً عند الأدب الواقعی

الروســی والغربی لکنَّه یقول: «بالرغم من أنَّنی قرأت الشــعر الغربی وأکثر من کثیر من الشــعراء ولکنَّنی وجدت أنَّ الشــعر العربی أقرب لی ولنا؛لأنَّه یمثل هواجسنا وأحلامنا والأخطار التی تهددنا.» (ارناؤوط، ۲۰۰٤م: ۲۸و۲۷)

«اختــار البیاتی منذ البدایة أن یکون شــاعراً وأن یعیش من أجل شــعره دون أن یشــغل نفســه بأیّ شــیء آخر غیر أنَّه عمل مدرســاً فی مدینة "الرمادی" بعد تخرجه، لکنَّه فصل منها بســبب آرائه السیاســیة ومعارضته للنظــام العراقی آنذاک وأدّت هذه المعارضة إلی مغادرة العراق والهجرة التی کان یحلم بها دائماً وأخرجته إلی دائرة أوسع مــن الاطلاع والاحتــکاک وعرّفته علی عدد من الأدباء البارزیــن وأتاحت له معرفة الثقافات المتنوعة بسبب أسفاره الکثیرة الی بلدان عدیدة وکما یذعن البیاتی نفسه بأنَّ الرحیل أثَّر فی تدفق ینابیع الشعر وتنمیة موهبته من جهة وإنَّ قراءاته المتنوعة للتراث الإنســانی منــذ ذلک، أثَّرت فی تکوین رؤیته الإنســانیة من جهة أخــری.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۵۳و ۵۲؛ عبدالعزیز،۱۹۹۱م: ۱۷۷) «فسافر إلی مدن بلدان العالم منها دمشق وبیروت والقاهرة التی قضی فیها ســبع ســنوات ویعتبر هذه الفترة هی المرحلة الأهم فی حیاته إذ عاش فیها مرحلة النضج والســلام والاســتقرار مما جعله یبدأ مشــاریعه الأدبیة والشعریة.» (کرُّو، ۲۰۰۰م: ۷۱-٦۷) وکما یقول النفی موجود بداخله علی حدّ تعبیره: «فقد أحسست بالنفی قبل حصول النفی نفسه أی أنَّنی أحسست بأنِّی منفی منذ طفولتــی.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۵۷) لذلک نجده قد عاش فی معظم مدن العالم وکان لکلِّ مدینة أثراً فی تقدم شعره وعالمیته وخیر مثال علی ذلک، مدینة مدرید الإسبانیة والتی مکث فیها عشــر ســنوات من (۱۹۷۹م) إلی (۱۹۸۹م) «فعند لقائهم البیاتی فرحوا به واهتموا بشــعره وترجموا الکثیر منه وبما أنَّ اللغة الإسبانیة لغة عالمیة ساهمت فی نشر ترجمات أشعاره فی منطقة واسعة من العالم.» (المصدر نفسه: ٦) توفی البیاتی فی الغربة أی دمشــق فی بیته فی یوم الثلاثاء (۱۹۹۹/۸/۳) «ودُفن فی مثواه الأخیر وهی مقبرة محیی‌الدین بن عربی تنفیذاً لوصیته.» (فی بیت الشعر، ۱۹۹۹م: ۳۱)

«أصدر اول مجموعته الشــعریة باسم "ملائکة وشــیاطین" سنة (۱۹۵۰م) تدل علی التجربة الذاتیة وأحاسیسه فبدت فردیة، تتحدث عن إحزان الشاعر وتعکس إحساسه

بالضیاع والضجر والحب الرومانسی الذی تمثلت به مجموعته الأولی فراراً من واقع الحیاة إلی الطبیعة وعالم الطفولة والخیال.» (البیاتی، ١٩٩٩م: ٤٦؛ ١٩٩٥م: ١١٥-١١٠) صُدر الدیوان البیاتی الثانی "أباریق مهشمة" عام (١٩٥٤م) واعتبر من منشورات "الثقافة الجدیدة" و الحزب الشیوعی[١] فمال البیاتی إلی الواقعیة وظهرت شروط الحداثة والانطلاقة الحقیقیة للشعر الحدیث بدیوانه هذا ویعدّ من تتلمذ علی دیوانه قائلاً: «إنَّ دیوان أباریق مهشمة الذی اعتُبر اوّل ثورة فی الحداثة الشعریة العربیة وتتلمذ علیه شعراء کثیرون أمثال درویش وصبور وأدونیس کما اعترف بعضهم.» (البیاتی، ١٩٩٣م: ٧٦) فی مصر أتیح له أن یصدر مجموعتین شعریتین جدیدتین وأصدر عام (١٩٥٦م) مجموعة "المجد للاطفال والزیتون" وفی عام (١٩٥٧م) أصدر مجموعة "أشعار فی المنفی" فی القاهرة وبعدما عاد إلی العراق، مثّل العراق فی مختلف المؤتمرات فی أنحاء العالم ثم أصدر مجموعته "عشرون قصیدة من برلین" فی عام (١٩٥٩م) وفی العام بعده (١٩٦٠م) أصدر مجموعة "کلمات لاتموت" الشعریة ثم ما کتبه خلال سنوات إقامته فی موسکو نُشِر فیما بعد فی الدیوان "النار والکلمات " عام (١٩٦٤م) «فاعتبره الشاعر خاتمة لمرحلة التضامن مع الیسار وتخلّص مما ترسب فی داخله.» (البیاتی، ١٩٩٦م: ١٦٣و١٦٢؛ ١٩٩٩م: ٧٦؛ ١٩٩٣م: ١٥-١٠).

«بعد أن تأزمت ظروف البیاتی وضاق به المقام فی موسکو.» (البیاتی، ١٩٩٩م: ٧٩ و ٧٨) إثر ذلک کتب مسرحیة "محاکمة فی نیسابور" عام (١٩٦٣م) «بعد أنَّ شعر بالاختناق وأنَّ معظم أبواب النور قد أغلقت أمام بصره، فحاول فی هذه المسرحیة أن یعبِّر عن حاله وعما یختلج فی نفسه بشکل عفوی فمثّلت هذه المسرحیة أحزانه وآلامه.» (البیاتی، ١٩٩٦م: ١٦٣) أصدر فی عام (١٩٦٥م) دیوان «سفر الفقر والثورة» فی بیروت واعتبره احسان عباس «ذروة أعلی سناماً فی تاریخ شعر الشاعر بعد ظهور

١. «طبیعة الحیاة الأدبیة فی العراق لم تکن مستقلة آنذاک وأکثر الأدباء منذ الخمسینیات بدأوا یتوزعون مواقعهم فی الاستناد إلی القوی السیاسیة التقدمیة ومعروف أنَّ الیسار خلال هذه السنوات کان یزداد نفوذاً فی أوساط المثقفین. فالبیاتی لنشر أعماله ولأن ذاع صیته بحاجة إلی هذ النوع من الأعمال أی انحیاز إلی جهة لها النفوذ ومن شاعر بعید عن الحزبیة إلی محرّر فی مجلة "الثقافیة الجدیدة" المارکسیة التی کان یصدرها جماعة الشیوعیین.» (صالح، ١٩٨٦م: ٢٥)

الديوان أباريق مهشـمة.» (شرف، ١٩٩١م: ١٨٣؛ البياتى، ١٩٩٣م: ١٥-١٠) وفى عام (١٩٦٦م) «ظهر ديوانه "الذى ياتى ولاياتى" وتزود البياتى بما يتناسـب مع التطورات الجديدة واقعياً وحضارياً وثبت كشـاعر مبدع عملاق فى خلق الأساطير.» (الكبيسى، لاتـا: ٢٩و٢٨) «وأصدر فى عام (١٩٦٧م) ديوان "الموت فى الحياة" فى بيروت تفصح بأساليب مختلفة عن موقف ثائر وإرادة تغيير واضحة وتطلع نحو الأحسن ويعتقد البياتى نفسـه أنَّ هذا الديـوان وديوان "الذى يأتـى ولا يأتى" يعتبران إكمالاً لديوان "سـفر الفقر والثورة" ويشـكلان ثلاثية شعرية.» (البياتى، ١٩٩٣م: ٧٦) «ونشر أوّل كتاب فى سيرته الشـخصية والشعرية بعنوان "تجربتى الشـعرية" فى بيروت نفس العام.» (سيرة ذاتية لسـارق النار: ١٠٤) وفى عام (١٩٦٩م) «فى بيروت أصدر مجموعته الشـعرية "عيون الكلاب الميتة" فطغى الطابع السياسى والهجاء المقذع على قصائد هذا الديوان.» (البياتـى، ١٩٩٦م: ٥٥-٥٧) وفى عام بعـده أى (١٩٧٠م) «أصدر مجموعتيه "الكتابة على الطين" و"يوميات سياسى محترف" فاعتبر بعض النقاد ديوان "الكتابة على الطين" أول ديوان فى الشـعر العربى يستخدم المنهج الأسطورى بأكمله لغةً وشكلاً ومضموناً.» (البياتـى، ١٩٩٣م: ٧٦) والديـوان الثانـى، الانتماء الحزبى والشـعارات والمفردات السياسية هى السمة المسيطرة عليه.

«أصدر فـى عام (١٩٧١م) ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السـبع" وانحاز إلى الصوفية فكرة ورغبة .بعد أربعة أعوام نشر مجموعة "سيرة ذاتية لسارق النار" فعبّر عن الاحسـاس بالغربة والفراق والموت إشـارة إلى أسـطورة بروميثيوس الذى سرق النار من الآلهة ليخدم البشر عنوانا لسيرته الذاتية.» (فى بيت الشعر: ٣٣) «أصدر فى عام (١٩٧٥م) مجموعة "قمر شـيراز" فى بغداد و"كتـاب البحر" فى بيروت ففى هذين الديوانين صوّر عائشة فى تحولاتها ويقترب الشاعر فى بعض القصائد إلى قصيدة النثر شـكلاً والغموض مضموناً.» (المصدر نفسه : ٣٣-٢٦؛ ١٩٩٦م: ١١١،١١٣،٣٠٢،٣٠٣) وفـى عام (١٩٧٩م) «بعد مرور أربع سـنوات من آخر مجموعته نشـر الديوان "مملكة السـنبلة" فى بيروت فيقترب البياتى إلى الصوفية ويذكر أسماء كثير من كبار المتصوفين والمعجم الصوفى ويلجأ أحيانا إلى الأوهام والخيال أى مدرسـة السـريالية وفى نفس

العام أصدر کتاب "صوت السنوات الضوئیة" نثراً وترجمةً في بيروت.» (فی بیت الشعر : ۳۶-۲۸؛ ۱۹۹۶م: ۳۰۳و۳۰۲) وبعد عشـــر سنوات بسبب ترحاله المستمر ونشاطاته الاجتماعية والثقافية التي كانت تســتنزف كل وقته نشر عام (۱۹۸۹م) مجموعة "بستان عائشة" في بيروت التی أُعتبرت مرحلة جدیدة من إبداعاته وتطوّره الشعری. بعد أربع ســنوات فی عام (۱۹۹۳م) «أصدر کتاب "کنت أشــکو إلی الحجــر" فی بیروت وهی مجموعة حوارات مع الشــاعر. وبعد عام أی (۱۹۹٤م) جاء کتاب "حرائق الشعر" وهو ذكريات مع الشــعراء العربية والغربية مع القصائد التى كتبها عنهم وأيضا مقتطفات من آراء بعض النقاد عن البیاتی وشعره.» (البیاتی، ۱۹۹٤م: ۹-۱) وفی نفس العام أصدر كتــاب "الســيرة الذاتية: القيثارة والذاكرة" في لنــدن وثم أصدر بعد عام أی (۱۹۹٥م) مجموعته الشــعرية "کتاب المراثی" فـــی بیروت وعمان وکما قال البیاتی نفســه قائلاً: «المراثی لیســت مراثی لأشخاص فحسب بل مراثی لعصر بکامله.» (البیاتی، ۱۹۹۳م: ٥٧) «وبعد ثلاث ســنوات نشر مجموعته الشــعرية "البحر بعيد أسمعه يتنهّد" فی بیروت وتعبر قصائدها عن تجاربه الشخصية.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۲۲؛ ۱۹۹۸م: ۷۱-٦٦)

«إنَّ عام (۱۹۹۹م) تميّز بتدفق انتاجه نثراً وشــعراً بعضه جديد وبعضه إعادة ما نشر تحت عناوين جديدة وأصدر "ينابيع الشــمس" السيرة الشــعرية نثراً تكملة لما جاءت فی "تجربتی الشــعرية" وأصدر كتاب "مــدن ورجال ومتاهات" نثراً وكرر فيهما ما كتبه فی کتاباته السابقة "تجربتی الشعرية" و"حرائق الشعراء" و"كنت أشكو إلى البحر" و"ما يبقی بعد الطوفان" مع بعض اضافات يســير وهذا آخر ما أصدر البیاتی تشــمل الشعر الحــر والعمودی فالجزء الكبير منها القصائد النثريــة. وإنَّ بعض القصائد النثرية تعتبر نوعاً من السيرة الشخصية بالذات.» (نصوص شرقية: ۲۷و ۲٦، ۹۲و۹۱)

يقول الدكتور محيی‌الدين صبحی عن شعره: «إنَّ الشعر عبدالوهاب البیاتی قد واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها، منذ أنَّ أســهم فی حركة الشعر الحديث التی طرح فكرتها ومنهجها الشــاعرة نازک الملائكة والشــاعر بدر شــاكر السياب، بدءاً من عام (۱۹٤۸م)، وما بعد. هذا الشــاعر الذی جعل من أســباب وجوده أن يعبر عن الإنسان العربــی المعاصر وقضاياه، فی فترة التاريخية الخصبة بين الخمســينات والســبعينات.»

(صبحى، ١٩٨٨م: ١٩)

البياتي والالتزام

إنَّ الثورة الشعرية التى نضجت فى الخمسينات التحمت بإرادة الثورة والتمرد على القيم السائدة الاجتماعية والسياسية والثقافية. حيث أصبحت الكتابة من أجل الكتابة لا معنى لها. فانتهج البياتى هذا المنهج، فسار ملتزماً بهذا الإتجاه. فنرى الشاعر أكّد مراراً التزامه بقضية الإنسان، وأعلن الحرب على دعاة الفن للفن وشعرهم الكذوب الذى يستحق الذهاب إلى الجحيم، وهتف بحبه العظيم لقضية الإنسان فى قصيدة "الفن للحياة" من ديوان "كلمات لا تموت" قائلاً: «سأدوسُ فى قدمى / دُعاةَ "الفن" والمتحذلقينَ / وعجائزَ الشعراءِ / والمتسولينَ / وأحطِّمُ الأشعارَ فوقَ رؤوسِهم / فدمُ الحياةِ / يجرى بأعراقى / وإنِّى لن أخونَ / قضيةَ الانسانِ إنِّى لن أخونَ / فلتذهبى يا ربةَ الشعرِ الكذوبِ إلى الجحيمِ / فأنا هنا أستلهمُ الأشعارَ من حبى العظيمِ.» (البياتى، ٢٠٠٨م: ١/ ٣٥٨)

الالتزام السياسى

الدعوة إلى الثورة

إنَّ الشعر العراقى المعاصر ولاسيَّما شعر البياتى حاله كحال أى نتاج أدبى يولّد من رحم الأحداث وحركة التغيير الدائمة فى المجتمع وعلى ذلك، يصح أن نسميه أدباً ثورياً حتى وإن لم تكن الثورة مضمونه الأساسى وصفته، طالما أنَّ ماهية الثورة تتسع لتشمل كل ما هو خارج عن دائرة التقبل السلبى لظروف ما.

لقد أخرج البياتى بشعره موضوع الثورة من عباءته القديمة الموشاة بالتهديد والوعيد والتحريض وذم المحتل وما سواها من أفكار إلى أفق قصيدة الشعر الحر الرحيب ونقح النص الشعرى من المباشرة والسذاجة فى الطرح والتقليدية فى الأداء والسطحية فى التناول مستفيداً من انجازات المدارس الأدبية الغربية التى أطلع عليها. وبالنسبة للأساطير فقد كانت له طريقته الخاصة فى التعاطى معها فهى عنده قد تجسدت فى تمثيل روح الحياة المعاصرة واختفت الأساطير القديمة وتلح الغريزة الشعرية المبدعة

علیه لربط الحاضر بالماضی والمستقبل بروح الحاضر وهذا هو سر الإبداع فی الأعمال الخالدة، ویخرج عن الأسلوب التسجیلی المعتاد فی معالجة موضوع الثورة فیطوف مع الثوار ثائراً یستلهم التاریخ ویدعو دعوته الصریحة التی لا تلمیح فیها إلی الثورة.

یری البیاتی الشعر کعنصر ثوری، فنراه یقول فی کتابه تجربتی الشعریة: «الفنان – الثوری إذن هو تجسید لإرادة الکائنات المتناهیة المکبوتة المضطهدة، وامتداد لها علی مدی التاریخ. ولکنَّ الکائن المتناهی هو الذی یحول أحلام الفنانین والثوریین والفلاسفة إلی عمل واقع أی إلی فعل وفی ذلک سرّ عظمته.» (البیاتی، ۱۹۷۲م: ٤۷) و«إنَّ ثوریة البیاتی هی ثوریة هادفة إلی بناء مجتمع العدل بنظامه الإنسانی المتقدم. فالثوریة هی الأولی فی جمیع توجهاته الحیاتیة. فمن الممکن متابعة التزام البیاتی بثوریته من خلال شعره الذی دلّ علی الانتصار الدائم للثورة.» (فوزی، ۱۳۸۳ش: ۱۰۸)

فالبیاتی یبشر بمیلاد عالم وقیم جدیدة وعهد سعید بفعل الثورة والمکافحة وتضحیة الإنسان حتی الموت. ففی قصیدة "یومیات العشاق الفقراء" من دیوان "قصائد حب علی بوابات العالم السبع" یحاول أن یکشف عن حقیقة الشیء من خلال الکشف عن ضده: «نموتُ واقفین/ نبحرُ واقفین/ لمدنِ المستقبلِ البعیدِ/ نغتصبُ العالمَ بالموتِ وبالثورةِ والرحیلِ/ نستأنفُ المسیرةَ الکبری من الموتِ إلی المیلادِ/ نظلُّ فی کلِ عصورِ البؤسِ والضیاء/ معلّقین بخیوطِ الأملِ السوداءَ / منتظرینَ النارَ والطوفانَ / یا فقراءَ العالمِ المنهوبِ/ اتَّحدوا/ یا فقراءَ العالمِ المنهوبِ» (البیاتی، ۲۰۰۸م: ۲/۲۳۹ و ۲۳۸)

فی هذا القسم یحرض الناس إلی الثورة والقیام وإن لم ینهضوا فکان مصیرهم الفناء وانعدام الأمل ویحصل الشعب عن طریق الثورة علی أمله المنشود. البیاتی یری فی الثورة، الحیاة والتطلع نحو المستقبل ویذهب إلی أنَّ الإنسان الثوری لایعترف بالهزیمة: «فالثوری لن یعرف الهزیمة ولن یقبلها بأیة حال من الأحوال.» (البیاتی، ۱۹۷۲م: ۷٦)

وفی قصیدة "الباب المضاء" من دیوان "یومیات سیاسی محترف" عبر عن نفس المفاهیم وهو یحمل لواء الثورة وله ایمان بقدرة الشعب علی التغییر الثوری: «والأصدقاءُ المیتون مِنَ المصانعِ والحقولِ /کمیاه نهرٍ هائجٍ یَتدفقون / ویهتفون: / بموتِ سفاکی الدماءِ / وسقوطِ صُناعِ الظَلامِ» (البیاتی، ۲۰۰۸م: ۱/۳۲۰) البیاتی یؤمن بالغد ویری أنَّ الحیاة تنبثق من

الماضى ويذهب إلى أنَّ الحياة أغنية جميلة يتغنى بها الشعب: «يا إخوتى: الحياة / أغنية جميلة، مطلعها الدموع والأحزان.» (م.ن: ٢١٨/١) البياتى يرى أنَّ الإنسان سيد مصيره وفى نهاية المطاف هو يثور على سفاكى الدماء ويعاقبهم والغد الأفضل أمامه.

كتب البياتى قصائد كثيرة إلى كبار ثوار العالم فى عصره. منها قصيدة "سبع سنابل" من ديوان "عشرون قصيدة من برلين" التى أهداها إلى "تيلمان" من ثوار الحركة اليسارية: «سنابلُ سبعِ مِن اليونانِ/ مِن أمٍّ ديمتروفِ / مِن صوفيا/ ومِن أطفالِ كردستانَ / حمّلتُهـا إليک، يا رفيقَنا / تيلمانُ / المجدُ للإنسـانِ / لعـالمٍ يُولَدُ تحتَ الرأيةِ الحمراءَ / تحـتَ رأيـةِ العمالِ / يا رفيقَنا تيلمانُ / المجدُ للبحـرِ والرُّبانِ / فانهض / فإنّ الحُبَ والأغانـىَ / والخبزَ للجميعِ / فـى بلادِک الخضراءَ» (المصدر نفسـه: ٣٣٠/١ و٣٢٩) ظهرت مرجعيات ثقافة شعره كثيرة فمنها بصورة قصائدة مهداة لهم ومنها قصائد معنونة باسمهم وهذه الأمور تبرهن على سعة وشمولية ثقافته وتنوع مطالعاته وينابيع إيحاءاته.

وفى قصيدة "إلى غابريل بيرى وعمال مارسيليا الصغار" من ديوان "المجد للأطفال والزيتون" يمجد الشـاعر ثوار (مارسـيليا) العمال و(غابريل) قائلـاً: «غابريلُ يا عبقَ الربيعِ ويا نشـيدَ الثائرينَ / مازلتُ أذكرُ وجهَک الصافىَ العميقَ / وقد تخضبُ بالدماءِ / مازلتُ أذكرُ صمتَ مرسـيليا المريرَ / ولربَّما يوماً سـيقتلنى البرابرةَ اللئامَ / ويظلُّ مِن بعدى وبعدک سـائرينَ / عمالُ مرسـيليا الصغارُ / نحو الغـدِ النائى القريبِ» (المصدر نفسـه: ٢٢٤/١ و٣٢٣) البياتى يعتقد أنَّ الشاعر يجب عليه ارتباط بجميع ثورات العالم قائلـاً: «لأنَّ ثـورات العالم حلقات متّصلة وليس آخر ثورة فى هذا العصر أو ذاک هى آخر ثورة فى العالم. والشاعر لايرتبط بثورة عصره وبلاده فقط وإنَّما بثورات كلّ العصور وكلّ البلـدان، لأنَّ روح الثـورة تحلّ فى الحياة وتنتصر على الموت وتحلّ فى الأشـياء فتمنحها الحياة.» (البياتى، ١٩٧٢م : ٧٨)

قصيـدة "إلى مالـک الحداد" من ديوان "النار والكلمات" تدلّ على إيمان الشـاعر بـدور الثورة العملاقة وحتميـة الانتصار: «الثورةُ العملاقةُ / الفكـرةُ الخلّاقةُ / تجرفُ فى طريقِها المسـوخَ والطبولَ / تحرثُ فى إعصارِهـا الحقولَ / تُعيدُ صنعَ الرائعِ النَّبيلِ / تمنحُ للممثلِ القتيلِ / دماً جديداً، مسـرحاً جديداً / تنفخُ فى قصائدِ الجليدِ / حرارةَ

الخلقِ، تُعیدُ خلقَها، تُعیدُ.» (البیاتی، ٢٠٠٨م: ٥٠٦/١) یری البیاتی أنَّ الثورة تغسل کل معوقات أمامها وتخلق ظواهر جدیدة. هو یعتقد أنَّ الحل الوحید أمام الشعب للتخلص من أدران الاستعمار وأذنابه هو الثورة.

فی قصیدة "الشعر والثورة" من دیوان "کلمات لاتموت" یشیر الشاعر إلی وظیفة الشعر الثائر ویعلن أنَّه ذاهب لکی یقرع أجراس الثورة ویشعل النار الثورة: یا شعرُ حطّم هذه الأوثانَ / وإقتحم الخطوبَ / وتعال نرتاد البحارَ / ونجتلی نجمَ الشعوبِ / أنا ذاهبٌ کی أقرعَ الأجراسِ / کی أطأَ اللهیبَ.» (المصدر نفسه: ٣٥٩/١) هذا الشعر یبرهن علی أنَّ الفنان "الشاعر" مسؤول تجاه الآخرین وهذا الأمر منبثق من إیمان الشاعر بالوظیفة الحقیقیة کعنصر ثوری من فئة الملتزمین.

وأیضاً فی هذه القصیدة، کان البیاتی یری أنَّ وظیفة الشعر الملتزم الثوری أن یحطم الشعر الکذوب الذی مدح السلاطین الغزاة: «الشعرُ أعذبُه الکذوبُ/ کانوا حذاءً للسلاطینَ الغزاةِ / بلا قلوبٍ / یا شعرُ حطِّم هذه الأوثانَ / واقتحم الخطوبَ / وتعال نرتاد البحارَ.» (المصدر نفسه: ٣٥٩/١)

إنَّ البیاتی أثناء قصائده یلجأ إلی استخدام الأساطیر منها اسطورة برومیثیوس – الإله الجبار الذی سرق النار من الآلهة لیفید منها البشر – ویجعله الشاعر رمزاً للإنسان الثائر المتمرد الذی یبحث عن الحریة. ففی قصیدة "سیرة ذاتیة لسارق النار"، جاءت الأسطورة لتنقذ اللغة من الشعراء الذین یزخرفون الکلمة ویزیفون الحقائق فی عصر الثورات: «اللغةُ الصلعاءُ کانت تصنعُ البیانَ والبدیعَ / فوقَ رأسِها باروکةٌ / ترتدی الجناسَ والطباقَ فی أروقةِ الملوکِ / فی عصرِ الفضاءِ –السفنِ الکونیةِ– الثوراتُ / وشعراءُ الحِلم المأجورِ فی الأبراجِ کانوا بالمساحیقِ/ وبالدهانِ یخفونَ شُحوبَ ربةِ الشعرِ التی تَشیخُ / الخصیانُ کانوا یمدحونَ الخدمَ– الملوکُ فی الأقفاصِ/ کان سارقُ النارِ مع الفصولِ یأتی / حاملاً وصیةَ الأزمنةِ–الأنهارِ/ یأتی رائیاً: / یَهجسُ– فی سباقِ خیلِ البشرِالفانینَ، فی توهجِ الأرضِ / التی حلَّ بها» (المصدر نفسه: ٣٤٧/٢–٣٤٨) یذهب البیاتی إلی أنَّ مهمة الشاعر هی أن یقرع اجراس الثورة لیوقظ شعبه الغافی ویشعل نار الثورة ویخوض غمار اللهب.

لقد نقــل البياتی موضوع الثورة إلی أفق جديد ووظّف الأســاطير والرموز للتعبير عن الأفكار الثورية وحركة المجتمعات بصورة جديدة. عبّرت عن روح المرحلة وراح التجديد الحقيقی فی الشــعر العراقی وهو نفســه النزوع إلی الثورة مقنعاً بالحب مختبئاً خلف أقنعة الأســطورة يقول فی قصيدة "الهجرة إلی الذات" من ديوان بســتان عائشة قائلا: «وحين عبرتُ الخطَ الأحمرَ للدنيا / لمعتُ فی عتمةَ نفسی شاراتِ ضياءٍ/ وحوارَ مابين الأحياءِ الموتی / والموتی الأحياءُ / سكنت روحی فی الكلماتِ / نهراً قدّسه رمزٌ كونی / صار الوجهُ الآخرُ للدنيا / صار الإشــراقُ / ظهرَ الوجهِ الخالدِ للحبِ / انتصر الإبداعُ / قامت مدنٌ بشــروطِ الفنِ يكافحُ فيها / الشعراءُ من أجلِ خلاصِ الإنسانِ.» (المصدر نفســه: ٥٦٤/٢) فهو يؤمن أنَّ الشــعر رسالة يحملها الشــعراء تسعی لخلاص الإنسان يتوحدون معها لتشرق أرواحهم مع إشراقة الخلاص المنشود.

الشاعر فی قصيدة "عين الشمس" من ديوان "قصائد حب علی بوابات العالم السبع" يطالــب بالوقوف أمام الظلم ويحــض للثورة: «مَن يُوقفُ النزيفَ؟ / وكلُّ ما نحبُّه يرحلُ أو يموتُ / يا ســفنَ الصمتِ ويا دفاترَ الماءِ وقبضِ الريحِ / موعدُنا ولادةٌ أخری وعصرُ قادمٍ جديدٍ / يســقطُ عن وجهی وعن وجهِك فيه الظلُّ والقناعُ / وتســقطُ الأسوارُ.» (المصدر نفسه: ٢٢٩/٢)

ففــی قصيدة "صورة تقريبية لبورجوازی صغير يقرض الشــعر" من ديوان "يوميات سياسی محترف" يذمّ الشــاعر أعداء الحرية والثورة؛ فيأخذ من الإمام حسين(ع) رمزاً للثائر الحیّ الشــهيد ويكشف عن جناية المنافقين وهم يبكون عليه بعدما قتلوه: «رأيتُه يبكی علی الحســين / ويَطعنُ الحسينَ / فی كربلاء طعنةُ الجبانِ فی العينينِ / يُقبّلُ اليدَ تصفُه لقاءَ ليرتينِ.» (المصدر نفسه: ٣١١/١)

الدعوة إلی الحرية

إنَّ الشاعر فی قصيدة "مذكرات رجل مسلول" من ديوان "المجد للأطفال والزيتون" دعا إلی الحرية والحياة من أجل غد الإنسان آملاً بعالم جديد قائلاً: «إنّی لأومنَ فی غدِ الإنسانِ، فی نهرِ الحياةِ / فلسوفَ يكتَسِحُ التفاهاتَ الصغيرةَ والسدودَ / وسوفَ ينتصرُ

الغـداةَ / إنسـانُ عالمِنا الجدیدُ / علی المذابح والخرائـبِ والوباءَ / إنّی لأومنَ / رغمَ مَوتی فی المساءِ / إنّی لأومنَ، أیُّها الموتُ العنیدُ / بالفکرِ یعمرُ أرضَنا الذهبیةَ الخضراءَ، بالفکرِ الجدیدِ» (المصدر نفسه: ٢٣۴/١) إنَّ البیاتی یحب الإنسان ومن أجله یحب الحیاة ویکره الموت وهکذا انطلق من خلال شـعوره بوحدة انسـانیة شاملة یدعو إلی الحیاة وإلی اقتحام وسط الشعب الذی یقاتل من أجل غد أفضل للإنسان.

إنَّ الشـاعر فی قصیدة "اللیل فی کل مکان" من دیـوان "الذی یأتی ولا یأتی" یبحث عن سبیل التحرر ویدعو إلی الحریة: «عدیدةُ أسلابِ هذا اللیلِ فی المغارةِ/ جماجمُ الموتی، کتابٌ أصفرُ، قیثارةٌ/ نقشٌ علی الحائطِ، طیرٌ میتٌ، عبارةٌ/ مکتوبةٌ بالدمِ فوقَ هذه الحجارةِ/ الساسةُ المحترفون ورجالُ المالِ والملوکِ/ سادةُ هذا العالمِ المنهوکِ/ اللیلُ فی کلِّ مکانٍ، وأنا أنتظرُ الإشارةَ/ أیَّتها المحارةُ/ تکسری، تطایری، تقمصی العبارةَ/ واندلعی شرارةً» (المصدر نفسه: ٢/٨٧-٨٨) «یری الشاعر کل ما حوله سادته ظلمة ودمس والحل الوحید لخلاص من هذااللیل الأسـود بالثورة. إنَّ الإنسان إذا کان مکتوفی الأیدی فقد کان مصیره الموت وبقـی منه جماجمه لجیل الغد. إنَّ الفقر والقهر الاجتماعی هما المحرک الأساسـی للثورات الاجتماعیة وانطلاقا من هذا یتمرد علیها کظواهر غیر انسانیة مقیتة ولاسبیل لغلبة علیها إلا بتحقیق الحریة التی یتعثر منها الإنسان علی التحرر والانتقاء. الحریة لدی البیاتی هی أسـاس إیدئولوجیته الفکریة. إنَّ علی الإنسان أن یتحرر أولاً وبعدها سوف یتمکن من أن یحقق لنفسه وللآخرین أمل الإنسانیة فی الدفء والخصوبة.» (الورقی، ١٩٨۴م: ٢۴٨)

إنّ البیاتی إذا اسـتحضر صوت المعری أو المتنبـی أو الخیام ولجأ إلی قناع هؤلاء الشـعراء والکتاب فهو یرید أن تصبح هذه الشخصیات صوتاً من خلال البعد التاریخی وتأکید صمودهم تجاه الهزیمة وأن یثبت دور الکلمة أمام ظالمین التاریخ لنیل إلی الحریة ولهذا ینشد باستدعاء المعری قائلاً: «یا رهینَ المحبسینَ/ قم ترَ الأرضَ تُغنی، والسماءُ/ وردةٌ حمراءُ والریحُ غناءُ/ قم ترَ الأفقَ مشـاعلَ/ وملایینُ المساکینِ تقاتلُ/ فی الدُّجی من أجل أن تطلع الشمس» (البیاتی، ٢٠٠٨م: ٢٦٨/١)

«للبیاتـی قدرة فائقة علی تصویر الواقع الإنسـانی فی أشـعاره والتعبیر عن ثقته بالحریة ویستهوی متلقیه بما فیه من نبرة متوقدة من الحب والأمل والحنان.» (الجیوسی،

۲۰۰۱م: ۷۳) فينشد قائلاً: «الشـــمسُ فی مدينتی/ تشرقُ والأجراس/ تُقرَعُ للأبطال/ فاستيقظی حبيبتی/ فإنَّنا أحرار...» (البياتی، ۲۰۰۸م: ۱/۳۸۲).

الرفض والتمرد

ربّما تخطر على بالنا ما علاقـة التمرد والرفض بالالتزام؟ فنجيب بأن ظهر ونشـأ الموقـف الذی تضمنه مفهوم الواقعية وهو أسـاس الالتزام منبثـق من التمرد والرفض والثورة على الواقع الاجتماعی والإنسانی.

نجد شاعر التمرد والثورة فی قصيدته "عن الموت والثورة" يخاطب التاريخ والزمن ويبشر بعـالم الغد الآتی من موقف ثائر. والإيمان بالتغيير واضح فـی أبيات هذه القصيدة: «أيتُّها العلامــةُ/ يا قدرَ التاريخِ والمصيرِ للوجودِ/ الموتُ فی الزمانِ/ فی داخلِ الإنســانِ/ يأتی لبعثِ الجنةِ المفقودةِ/ فی هذه الحياةِ/ علامةُ الثورةِ فوقَ الســم والشــرورِ/ فهی عبورٌ من خلالِ الموتِ/ وصيحةٌ عَبرَ جدارِ الصوتِ» (المصدر نفســه: ۲/۱۵۵-۱۵۲) أن تأمل مغزی هذه الكلمات يفضی إلى استكناه الطرقة الجميلة التی يوظف فيها الشاعر الموت ليصب فی الهدف الخاص الذی يرمی إليه وهو يؤكد فكرة العبودية التی ستزول لامحالة بفضل النضال والصبر والثبات كما أنَّ مغزی البيتين الأخيرين يؤكد مكانة الشــاعر فی استنهاض الهمم وبذر الثورة فی النفوس وقيادة الجموع لتحقيق الغاية الكبری المتمثلة بالخلاص.

وفی قصيدة "ســأنصب لک خيمة فی الحدائق الطاغورية" من ديوان "كتاب البحر" يتمرد الشاعر على المدن الخائنة، تمرداً إيجابياً لتغيير الواقع. وهو ينشد قيم الثورة ويحلم بالمدينــة الفاضلة: «الطفلُ والعاشــقُ فی وجهه الـ/ آخر يرثی المــدنَ الخائنةَ/ يفرُّ من جحيمِها ثائراً/ ممارســاً طقوسَه الباطنةَ/ مدمّراً حياتَه حالماً/ بالمدنِ الفاضلةِ العاشقةِ/ منتظراً غزالةَ البحرِ والـ/ مراكبَ البيضاءَ والصاعقةَ» (المصدر نفســه: ۲/۳۲۴) الشاعر يصــور فی عالمه المجنح، المدينــة الفاضلة التی تكتظ بالمراكــب البيضاء والثورة ونجد الثورة والتغير من آهم مقومات تمرده ورفضه.

الشــاعر فی مواقف الثورة والتمرد يصور الســندباد ثائراً، منها فی قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت فی الحياة" التی ينشــد: «لعلّ الســندبادَ/ يشعلُ فی صيحتهِ جزائرَ الهندِ وأرخبيلَ بحرِ الرومِ/ يحملُ فی مركبِه للألمِ المغلوبةِ البشارةَ/ وعشبَه ونارَه/

إلى الذين دفنوا أحياءَ في المغارةِ/ وقاتلوا مَعَ الملايينِ التى تئنُ فى أغلالِها ووقعوا فى الأسرِ/ وأعدمُوا فى الفجرِ/ وهم يغنون أغانى النصرِ» (المصدر نفسه : ۱۷۱/۲)

الشاعر فى قصيدة "عين الشمس" من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع" يريد من الشعب تواصل الثورة والتمرد قائلاً: «أيتُّها الأرضُ التى تعفنت فيها لحومُ الخيلِ والنساءِ/ وجثثُ الأفكارِ/ أيُّتها السنابلُ العجفاءُ/ هذا أوانَ الموتِ والحصادِ/ قريبةَ دمشقَ/ مَن يوقفُ النزيفَ فى ذاكرةِ المحكومِ بالإعدامِ قبلَ الشنقِ؟/ ويرتدى عباءةَ الوليّ والشهيدِ؟/ ويصلّى مثلى بنارِ الشوق؟» (المصدر نفسه: ۲۲۸/۲و۲۲۷)

فى قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت فى الحياة" يندد بحكام وملوک الشرق وفيها نرى استدعاء شهرزاد: «رأيتُ فى مزابلِ الشرقِ وفى أسواقه الملوکَ/عادوا بتيجانِ مِن الورقِ/ مِن رحلةِ الضياعِ والقلقِ/ وحالمين يحرثُون البحرَ/ فى طلوعِ الفجرِ/ رأيتُ شهرزادَ/ جاريةً فى مدنِ الرمادِ/ تُباعُ فى المزادِ/ رأيتُ بؤسَ الشرقِ»(المصدر نفسه: ۱۷۲/۲)

يتحدث البياتى فى كتاب "كنت أشكو إلى الحجر" عن تمرده قائلاً: «أوكد هنا أنَّ التمرد قد وُلد فى داخلى مع صرختى الأولى وأنا فى يد القابلة ...كل ما هنالک هو وجه البؤس الإنسانى ونار التمرد التى كانت تتّقد فى داخلى.» (البياتى، ۱۹۹۳م : ٤٣)

البياتى لايرى الإبداع إلا تمرداً وثورة: «الإبداع هو تمرد وثورة تمنح الانسان الوعى الكامل والإحساس وبقدره ومصيره بشرط الإبداع» (المصدر نفسه: ۸۲)

قضية فلسطين

إنَّ البياتى إضافة على استخدام الأساطير، استدعى الشخصيات التراثية لإنجاز رسالته الشعرية. ففى قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت فى الحياة" التى أهداها للاجئين الفلسطينين، يمزج بين الموروث التاريخى "صلاحالدين الأيوبى" ومعاناة الإنسان فى عصره. فيتكلم عن معاناة اللاجئين ويصورهم بانتظار خيل صلاحالدين. فيبدأ بالألم المغلوبة منذ زمن المغول ويمجد ثوار الفيتنام قائلاً: «أبعث حياً بعدَ ألفِ عامٍ/ فى ساحةِ الإعدامِ/ وفى خيامِ اللاجئينَ ومقاهى مدنِ العالمِ دونَ وطنٍ أو بيتٍ/ نجوتُ من مذابحِ المغولِ/عبرتُ ألفَ سورٍ/ رأيتُ فى مزابلِ الشرقِ وفى أسواقِه الملوکَ/ عادوا بتيجانِ من الورقِ/ من رحلةِ الضياعِ

والقلقِ/ وحالمينَ يحرثونَ البحرَ/ فی طلوعِ الفجرِ/ رأيتُ بؤسَ الشـرقِ/ ونجمةَ الميلادِ فی دمشقِ/ رأيتُ مجدَ فقراءِ الأرضِ فی الفيتنامِ/ وفی خيامِ اللاجئينَ سيدَ الآلامِ/ منتظراً خيل صَلاحِ الدين/ وصيحةِ الفرسانِ فی حِطينَ» (البياتی، ۲۰۰۸م: ۲/۱۷۲-۱۶۹)

وأيضـاً فی قصيدة "العرب اللاجئون" من ديوان "النار والكلمات" يشـير الشـاعر إلی معاناة اللاجئ الفلسـطينی وخيانـة الحكام العرب الذين باعوا صلاحالدين وقبور اللاجئين: «يا مَن يدقُّ البابَ/ نحنُ اللاجئينَ/ متنا/ وما يافا سـوی إعلانِ ليمونٍ/ فلا تقلق عظامَ الميتينَ/ باعوا صلاحَالديـن/ باعوا درعَه وحصانَه/ باعوا قبورَ اللاجئينَ» (المصدر نفسه: ۱ /۴۴۱و۴٤۰)

إنَّ البياتی فی نفس القصيدة اسـتدعی شـخصية أخری من التراث الشعبی لتعبير عن الواقع الحزين الذی إتجه نحو العرب اللاجئين؛ فيصورهم بزیّ السندباد قائلاً: «مَن يشـتری؟- اللهُ يَرحمكُم/ ويَرحمُ أجمعينَ/ آباءَكم، يا محسنون/ اللاجئ العربی والإنسان والحـرف المبين/ برغيفِ خبزٍ/ إنَّ أعراقی تجفُّ وتَضحكون/ السـندبادُ أنا/ كنوزی فی قلوبِ صغارِكم/ السندبادُ بزی شحاذٍ حزين/ اللاجئُ العربی شحاذٌ علی أبوابِكم/ عارٍ عطين/ النمل يُأكلُ لحمَه/ وطيورُ جارحةُ السنينَ» (المصدر نفسه: ۴۴۱/۱)

البياتی رفض الالتزام السياسـی وظل منحازاً إلی الالتزام الإنسـانی، إذ أنَّه يری أنَّ اصحاب السياسـة لايقتصرون علی الإشـادة بأنفسـهم عن طريق أشعار الشعراء واكتظاظ سـجون المستبدين -نحو استالين شـاهد علی ذلک- بالشعراء بل أرادوا أن يجعلوا الشعراء أتباعاً لايفكّرون وأبواقاً لنياتهم السيئة ولايكتبون إلا ما يملون عليهم.

الالتزام الاجتماعی

الأوضاع الاجتماعية[1]

لاشکّ فی أنَّ قيمة الشعر تنطلق من طريقة تعاطيه مع موضوعات الاجتماعية للحياة ولاسيَّما الموضوعات المصيرية فی حياة الإنسان ومن الطبيعی أنَّ موضوع الإنسان بكامل جوانبه موضوع حيوی يتسع كما قلنا سابقاً إلی أبعاد أعمق من مجرد كونه نشاطاً له أهدافه

۱. يكاد كل ماجاء فيما سـبقناه من المقالة حول الالتزام السياسـی بشـتی مقوماته يمثل جوانب من علاقة الشـاعر بالمجتمـع فليس لدی عذر فی اختيار العنوان هنا إلا الرغبة فی الكشـف عن سمات وقضايا أخری لم أتعرض لها من قبل.

المتنوعة. الأدیب، إنسـان یعیش ضمن مجموعة من البشـر یتبادل معهـم التأثر والتأثیر ویشارکهم الهموم والتطلعات، فهو لا یعیش فی فراغ زمانی أو مکانی. ولکنّه یعیش ضمن مجتمع حی متحرک یهدف إلی التطور والتقدم نحو الأفضل، کما یهدف إلی معالجة قضایاه الاجتماعیـة التی تقف عائقاً فی طریق هذا التحرک المسـتمر والمتجدد؛ فهو یتأثر بکل اهتزازات الذبذبة الإنسانیة سلباً وإیجاباً، ویتأثر بکل ألوان الطیف الحیاتی التی تنسکب فی وعاء وجوده کإنسان یمثل طبیعة الوجود، وهو کإنسان تاریخیّ یجب أن یرسم الطریق للأجیال الحاضرة والقادمة عبر أدبه الإنسانیّ الثر.

«للشـعر وظیفة واحدة هی الدفاع عن إنسـانیة الإنسـان فی هذا العالم.» (عباس، ۱۹۷۸م: ۱٦۰) کما سبقنا أنَّ الالتزام هو الجانب الإیجابی من علاقة متبادلة بین الشاعر والمجتمع وهی لیست علاقة أخذ وعطاء ولاعلاقة انصهار أو ذوبان إنَّما هی علاقة تطابق.

إحـدی طرق البیاتی التجأ إلیهـا للتعبیر عن القضایا الاجتماعیة هی الأسـطورة وأبطال الأسـطوریین واختار هؤلاء الأبطال من الشـخصیات الثوریة فی التاریخ نحو: الحـلاج والمعری والخیام والمتنبی وغیرها من الشـخصیات ویتوخّی من خلال هولاء الأبطال، أن یعبر عن أزمة إنسـانیة عامة من أجل الحیاة ضد قوی الشر والموت ولهذا ینشـد فی قصیدة "عذاب الحلاج" بالتقاء البشریة بعضها بعضاً وإحتضانهم بعد أنَّ حال دونهم قوی الشر وقطعوا أوصال جسمه وأحرقوها: «موعدُنا الحشرَ، فلا تداعبی قیثارةَ الجسـدْ/ أوصالُ جسـمی أصبحت سماد/ فی غابةِ الرمادْ/ سـتکبرُ الغابةُ یا معانقی/ وعاشـقی/ ستکبرُ الأشـجارُ/ سـنلتقی بعد غدٍ فی هیکلِ الأنوار» (البیاتی، ۲۰۰۸م: ۲/۱۹) البیاتی یؤمن بإنسـانیة الإنسـان ولهذا یدافع عنه لأنَّه یری أنَّ للإنسان القیمة الوحیدة فی هذا الکون هو یبشر بنمو بذرة شجرة الحب والحریة.

إنَّ إرادة التغییـر وعوامـل التخلـف والقهر جعلتنا البیاتی أن یتمسـک فی أعماله الشـعریة بموقف الحریة الإجتماعیة کوسیلة لإسـتمرار فعالیة الوجود الإنسانی. وفی قصیدة "رحلة حول الکلمات" من دیوان "سفر الفقر والثورة" یتکلم البیاتی عن المأساة والکآبة الإنسـانیة قائلاً: «ما أوحش اللیل إذا ما انطفأ المصباح/ وأکلت خبز الجیاع الکادحین زمر الذئاب/ وصائدو الذباب/ وخربت حدیقة الصباح/ السـحب السوداء

والأمطار والرياح» (المصدر نفسه: ١١/٢)

ففـي قصيدة "اعتذار من خطبة قصيرة" من ديوان "النار والكلمات" يعبر الشـاعر عن مدى إنزعاجه من الخيانات والأكاذيب: «الشـموع انطفأت/ والليالى بردت/ وأنا أحمل قلبى فى حقيبة/ مثل طفل ميت، أغرق بالدمع صليبه/ عبر آلاف الخيانات وآلاف الأكاذيـب الحقيرة/ إنَّ روحى تختنق/ بـين آلاف الخيانات وآلاف الأكاذيب الحقيرة/ فوداعاً/ سيداتى وسادتى» (المصدر نفسه: ٤٢٨/١و٤٢٧)

البياتى فى قصيدة "سـفر الفقر والثورة" من نفس المجموعة، للتعبير عن الثورة على الظلم والفقر، استدعى عبارة الإمام على(ع): "لو كان الفقر لقتلته": «مِن القاعِ أناديک/ لسانى جفَّ واحترقت/أهذا أنتَ يا فقرى،/ بلا وجهٍ، بلا وطنٍ/أتتركنى؟/ صغاراً آه قد كنا، وقد كان.../ لو أنَّ الفقرَ إنسـانٌ/ إذن لقتلته وشـربت من دمه/ لو أنَّ الفقرَ إنسانٌ» (المصدر نفسه: ٤٣/٢)

أيضـاً فى قصيدة "المرتزقة" من ديوان "عيون الكلاب الميتة" اسـتدعى البياتى قول الإمام على(ع) وذلک فى خطبته الشـهيرة "الجهاد": «يا أشـباه الرجال ولا رجال ويا أحلام الأطفال وعقول ربات الحجال... .» اسـتمد الشاعر منه لبيان حال الحكام: «آه مِن عصرِ المماليکِ الجديدِ/ ومِن الصمتِ/ ومِن بوقاتِ اشباهِ الرجالِ الميتين/ مِن كهوفِ العالمِ السفلى» (المصدر نفسه: ١١٥/٢).

ويَتكلّم الشاعر فى قصيدة "الأعداء" عن ضغط الحكام للأدباء والشعراء السوفياتين فى موسكو وأيضاً عن تجار الكلمات قائلاً: «مَن أسكت صيحاتِ الشعراءِ/ مَن يبكى/ مَن مات؟/ قبض الريح/ فأنثر أزهارَک فى الريحِ/ وأصمد فى وجهِ الريحِ/ وأصفع تجارَ الكلماتِ/ العورَالأقزامَ/ سَقطَ متاعَ الأيامِ» (المصدر نفسه: ٤٤٥/١)

وفـى قصيدة "الصحف الصفراء" يفضح الشـاعر دور الصحـف فى تلک الظروف: «الصحـفُ الصفراءُ فى زمانِنا/ توزّعَ الألقابَ/ تلثمُ أيدى القاتلينَ/ تمسـحُ الأعتابُ/ أبطالُها مزيفوا النقودَ والتاريخَ والأفكارَ/ ولاعبوا الحبالِ والمهرجونِ كاتموا الأسـرارِ/ وجوقةُ الأوغادِ والأشرارِ» (المصدر نفسه: ٤٧٨/١)

فعالج البياتى مشـكلة المدينة، وليست مشكلة المدينة فى أشعاره مشكلة سكانية ولا

عمرانية بل تعبير عن إحساس الشاعر بالضيق والاختناق، وشوقه الى الحرية والانطلاق. ففي قصيدة "ذكريات الطفولة" من ديوان "أباريق مهشمة" يعبر عن هذا الاختناق والظلام: «بالأمــس كُنا، آه مَن كُنا: ومِن أمسَ يكون/ نعــدو وراء ظلالِنا...كُنا، ومِن أمس يكونُ/ لا نرهبُ الصمتَ الذي تضفيه أشــباحُ الغروبِ/ فــوقَ الحدائقِ والغروبِ/كانت مدائنُنا الجديدةُ في الظلامِ/ بمنازلِ الأمواتِ أشبه أو قرى/كانت مدائنُنا تُقام/ وفي الظلامِ/ كُنَّا نحدقُ في الفراقِ، ولا ننامُ/بَعدَ المساء، وبَعد حينٍ/ وتثورُ أحقادُ السنينَ/ فنعودُ نبحثُ في بقايا الذكرياتِ عن الحياةِ» (المصدر نفسه: ١/١٧٢و١٧١)

في قصيدة "المدينة" من ديوان "عيون الكلاب الميتة" يعبر البياتي عن فرق الشاسع بين الفقراء والأغنياء وعن تدمير روح العصر. ويرى الشــاعر الإنسان يباع في واجهة المخاذن، فيصرخ بوجه الساســة واللصوص، ويندد بعجز الإنســان الذي فقد إنسانيته: «وعندما تعرت المدينةُ/ رأيتُ في عيونِها الحزينةِ/ مباذلَ الساسةِ واللصوصِ والبياذقِ/ رأيــتُ في عيونِهــا الطفولةِ اليتيمةِ/ ضائعــةً تبحثُ في المزابلِ/ عَــن عظمةٍ/ عَن قمرٍ يموتُ/ فوق جثثِ المنازلِ/ رأيتُ الإنســانَ الغدَ المعــروضَ في واجهةِ المخاذنِ/ وقطعَ النقودِ والمداخنَ/ مجللاً بالحزنِ والســوادِ/ مُكبلاً يبصقُ في عيونِه الشرطيَ/ واللوطيَ/ والقوادَ/ رأيتُ في عيونِها الحزينةِ/ حدائقَ الرمادِ» (المصدر نفسه: ٢/١٠٤و١٠٣)

إنَّ في قصيدة "ســوق القرية" من ديوان "أباريق مهشــمة" وجــد البياتي في القرية مكانــاً نموذجياً للتمثيل على الظلم والفقر وبؤس البشــر والفكرة الاجتماعية وفيه من مفردات ذات دلالات بالظلم والفقر والتخلف والألم البشري: «الشمسُ، الحمرُ الهزيلةُ، والذبــابُ/ وحذاءُ جنديٍّ قديم/ يتداولُ الأيدي، وفــلاحٌ يحدقُ في الفراغِ/ في المطلعِ العامِ الجديدِ/ يداي تمتلئان حتماً بالنقودِ/ وسأشتري هذا الحذاء.../ مِن جنةِ الفردوسِ أقــربُ والذبابُ/ والحاصدون المتعبون/ زرعوا، ولم نأكل/ ونزرع، صاغرين، فيأكلون» (المصدر نفسه: ١/١٤٨)

الالتزام الديني

«ويرجح بعض الدارسين أنَّ الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية، وليس هناك فنان

معروف لم يصدر عن عقيدة، والعقيدة هى التعبير القديم عمّا نسميه اليوم بالأيديولوجية فالأيديولوجيــة عقيدة، وكل ما فــى الأمر أنَّ كلمة عقيدة ارتبطــت فى أذهاننا خلال التاريــخ بالعقيدة الدينيــة.» (إسماعيل، ۱۹۸۵م: ۳۸) «والالتــزام فى مفهومه الحديث، هو اتخاذ موقف فى النزعات السياســية والاجتماعية معــبراً عن أيديولوجية طبقة ما أو حــزب أو نزعة أى: عقيدة تلك الطبقة أو الحزب أو النزعة وهدف الالتزام إســهام الأديب فى حل مشاكل المجتمع.» (ابوحاقة، ۱۹۷۹م: ۱۳).

استفاد البياتى فى قصائده من المفردات التى يدل على التزامه الدينى؛ ففى قصيدة "صورة تقريبية لبورجوازى صغير يقرض الشــعر" من ديوان "يوميات سياسى محترف" يأخذ من الحسين(ع) رمزاً للثائر الحىّ الشهيد ويكشف عن جناية المنافقين وهم يبكون عليه بعدما قتلوه: «رأيته يبكى على الحســين/ ويطعن الحسين/ فى كربلاء طعنة الجبان فى العينين/ يقبّل اليد تصفه لقاء ليرتين.» (البياتى، ۲۰۰۸م: ۳۱۱/۱)

البياتى فى كثير من قصائده تكلّم عن المبشّر الذى ينتظره منها فى قصيدة "شيء من ألف ليلة" من ديوان "الموت فى الحياة" يقول: «كانت سماءُ القارةِ/ تنتظرُ البشــارةَ/ ألفاً مِن السنينَ أو تزيدُ/ تحتَ ركامِ الورقِ الميتِ والجليدِ/ أنتظر "الغائبَ" مِن دمشقَ/ يأتى على جوادِه تحتَ حرابِ البرقِ/ مكتســحاً ركامَ هذا القبرِ/ ومشــعلاً نيرانَه فى القفرِ» (الديوان، لاتا: ۱۷۷/۲)

الشاعر فى قصيدة "الموت" من ديوان "الذى يأتى ولا يأتى" استفاد آيات من القرآن كنايــة بأفعال الحكام: «الثعلــبُ العجوزُ/ يقرأُ فى كلِ اللغاتِ كتبَ الفلســفةِ الجوفاءِ/ يزيفُ النقودَ والأفكارَ/ يندسُ فى قلبِ المغنى، يقطعُ الأوتارَ/ يَذلُّ مَن يشــاء/ يَعزُّ مَن يشاءُ» (م.ن: ۸۴/۲)

البياتى فى قصيدة "قصائد حب إلى عشــتار" من ديوان "الكتابة على الطين" يشير إلــى الكعبة وفى جنبــه يذكر كلمات المحــراب والعبادة قائلاً: «مــدنُ اللهِ فى الأرضِ بنيناها، بنينا كعبةً عَبرَ البحارِ/ وتعبّدنا بمحرابِ النهار» (المصدر نفسه: ۲۱۱/۲)

وفــى قصيدة "مجنون عائشــة" من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم الســبع" يجعل الكعبة فى ذهننا عندما يذكر كلمة الحجر الأسود: «خبأتُ وجهى بيدى/ رأيتُ/

عائشــةَ تطوفُ حولَ الحجرِ الأســودِ فی أكفانِها/ وعندما ناديتُها هوت على الأرضِ رماداً وأنا هويتُ/ وكتبتُ أسماءَنا جنباً الى جنبٍ على لافتةِ الضريحِ» (المصدر نفسه: ٢٥٨/٢)

وأيضاً فی قصيدته "ديــک الجن" يأتی بذكر الكلمات الجنة والجحيم قائلاً: «كانت طيورُ الجنةِ المفقودةِ/ تُوقظُ فی غنائِها طفولتی الشريدةُ/ غداً أمام اللهِ فی الجحيمِ أحطِّمُ الدميةَ والقدحَ/ أتبعها عبر الممراتِ إلى الفراتِ» (المصدر نفسه: ٢ / ١٥٨-١٦٠)

أو فی قصيدة "قصيدة الإغريقية" من ديوان "قمر شــيراز" يســتحضر المسجد حين يذكــر لفظ المحراب: «قالوا إنطق باســمِ الحُبِ/ وباســمِ اللهِ/ وتكلــم واقرأ هذا اللوحَ المحفوظَ وراءَ المحرابِ» (المصدر نفسه: ٣٤٨/٢)

إنَّ البياتی اســتفاد من اللفظ الدينی أی يوم القيامــة فی قصائده المختلفة منها فی قصيدة "رســائل إلى الإمام الشافعی" من ديوان "قصائد حب من بوابات العالم السبع" الــذی يقول: «رحلتُنا تمت دليلی قالَ فالإســكندرُ الكبيرُ/غزا بلادَ فارسِ والهندِ/ قال دليلی وبكی وخضلت لحيتُه الدموعَ/ وسقطت فوقَ زهورِ الأرضِ/ فأصبحت حمراءَ قال إنَّها علامةُ القيامةِ/ وشارةُ الإمامةِ» (المصدر نفسه: ٢٥٦/٢)

اســتفاد الشاعر من لفظ الصلاة ومشتقاتها أثناء قصائده؛ وفی "الموت فی غرناطة" هكــذا ينشــد: «أيَّتها العذراءُ/ ها أنا انتهيت/ ها أنا صليــتُ/ لعودة الغائبِ مِن منفاه/ جفَّــت جذوری، قَطَعَ الحُطابُ/ رأســی وما اســتجابَ/ لهذه الصلاةِ» (المصدر نفســه: ١٤٤/٢ -١٤٥)

أو فی قصيدة "عين الشــمس" يستخدم البياتی من مشــتق الصلاة قائلاً: «تملكتنی مثلما امتلكتُها تحت سماءِ الشــرقِ/ وهبتُها ووهبتنی وردةٌ ونحنُ فی مملكةِ الرب نصلی فی انتظارِالبرق» (المصدر نفسه: ٢/ ٢٤٠)

كشــف البياتی فی ســيرة كتبها عن موقفه الإيدئولوجی قائلا: «أنا تقدمی دون أن أكون ماركسياً ومسلم عربی الإيديولوجيا لاتفرض علیّ شروطها.» (البياتی، ١٩٩٩م: ١١)

النتيجة

- عبدالوهاب البياتی هو الشاعر الملتزم فی عالم العرب المعاصر الذی یشارک هموم الشعوب المختلفة فی قضایاهم الاجتماعیة والسیاسیة ومواقفهم الوطنیة. البیاتی یری أنَّ الشعر فعال فی تنبیه الوعی والدفع نحو الثورة وانطلاقاً من هذا اتجه نحو الشعر وآمن بقدرته الخارقة وبأهمیة الکلمة ودورها فی التغییر إذا لم یکن سبیل آخر لإفاقة الشعب من نومه الطویل وللحیولة دون ظالم الظالمین.

- إنَّ التزام البیاتی یتجسد فی ثلاثة مواضع؛ الالتزام السیاسی بمقوماته الثوریة والحریة والرفضیة والتمردیة، والالتزام الاجتماعی وکل هم البیاتی جُمع لإنشاد الشعر للنیل الی العدالة الاجتماعیة التی ضیعت والالتزام الدینی الذی یتجلی فی خواطره القدیمة.

- إنَّه فی أدبه الملتزم یدعی الناس إلی الثورة والحریة والرفض والتمرد أمام السلطات الظالمة.

- البیاتی یحض علی الثورة نحو الوضع الموجود وأیضاً الثورة نحو الشعرالکذوب.

- الشاعر أثناء قصائده یعبر عن معاناة اللاجئ الفلسطینی ویندد الخیانة الحکام.

- البیاتی فی تعبیر عن قضیة فلسطین یمزج بین التراث التاریخی ومعاناة اللاجئین.

- إنَّه یعالج الأوضاع الاجتماعیة السائدة علی عصره ویعبر عن الفقر والاختناق فی المجتمع.

- إنَّ البیاتی أثناء قصائده یلجأ إلی استخدام الأساطیر منها أسطورة برومیثیوس ویجعله رمزاً للإنسان الثائر المتمرد الذی یبحث عن الحریة.

- إنَّه یستدعی الشخصیات التراثیة الثوریة لیعبر عن خلالها أزمة إنسانیة عامة من أجل الحیاة ضد قوی الموت.

المصادر والمراجع

القرآن الکریم.

ابن‌منظور. (١٩٥٥م). لسان العرب. لاط. بیروت: دار صادر.

أبوحاقة، أحمد. (١٩٧٩م). التزام فی الشعر العربی. بیروت: دار العلم للملایین.

أرناؤوط، عبداللطيف. (۲۰۰٤م). عبدالوهاب البياتی رحلة الشعر والحياة. بيروت: مؤسسة المنارة.

إسماعيل، عزالدين. (۱۹۸۵م). الشعر فی إطار العصر الثوری. بيروت: دارالحداثة.

أمين العالم، محمود. (لاتا). ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. لامک: دائرة النشاط الثقافی لوزارة التعليم العالی والبحث العلمی الجزائرية.

البياتی، عبد الوهاب. (۱۹۷۲م). تجربتی الشعرية. بيروت: دار العودة.

ـــــــ.(۱۹۹۳م). كنت أشكو إلی الحجر "حوارات". الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــ. (۱۹۹٤م). حرائق الشعراء. تقديم محمد البطراوی. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

ـــــــ. (۱۹۹۵م). الأعمال الشعرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــ. (۱۹۹٦م). مايبقی بعد الطوفان "آراء ، مختارات شعرية، سيرة وحوار". إعداد عدنان الصائغ ومحمّد تركی النصار. الطبعة الأولی. لندن: نادی الكتاب العربی.

ـــــــ. (۱۹۹۸م). البحر بعيد أسمعه يتنهّد. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــ. (۱۹۹۹م). ينابيع الشمس السيرة الشعرية. الطبعة الأولی. دمشق: دار الفرقد.

ـــــــ. (۱۹۹۹م). تحولات عائشة. الطبعة الأولی. بيروت: دار الكنوز الادبية.

الجيوسی، سلمی الخضراء. (۲۰۰۱م). الإتجاهات والحركات فی الشعر العربی الحديث. الطبعة الأولی. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية.

خليل جحا، ميشال. (۱۹۹۹م). الشعر العربی الحديث من أحمد شوقی إلی درويش. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

الخياط، جلال. (۱۹۷۰م). الشعر العراقی الحديث. بيروت: دار صادر.

سارتر، جان بول. (۱۹٦۷م). الأدب الملتزم. جورج طرابيشی. بيروت: منشورات دارالآداب.

شرف، عبدالعزيز. (۱۹۹۱م). الرؤيا الإبداعية فی شعر عبدالوهاب البياتی. الطبعة الأولی. بيروت: دار الجيل.

صالح، مدنی. (۱۹۸٦م). هذا هوالبياتی. الطبعة الأولی. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .

الصبحی، محيی الدين. (۱۹۸۷م). الرؤيا فی شعر البياتی. الطبعة الأولی. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

غنيمی هلال، محمد. (۱۹۷۳م). النقد الأدبی الحديث. القاهرة: دار الشعب.

فوزی، ناهده. (۱۳۸۳ش). عبدالوهاب البياتی حياته وشعره. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات ثارالله.

فیروزآبادی. (۱۹۸۳م). القاموس المحیط. مجلد الرابع. الطبعة الرابعة. لامک: دار المأمون.
الکبیسی، طراد. (لاتا). فی الشعر العراقی الجدید. بیروت: المکتبة العصریة.
کرُّو، أبوالقاسم محمد. (۲۰۰۰م). عبدالوهاب البیاتی بین الذکریات والوثائق. الطبعة الأولی. تونس: دار المعارف.
الماضی، شکری‌عزیز. (۱۹۸۶م). فی نظریة الأدب. الطبعة الأولی. بیروت: دار الحداثة.
الورقی، السعید. (۱۹۸٤م). لغة الشعر العربی الحدیث. الطبعة الثالثة. بیروت: دار النهضة العربیة.
وهبه، مجدی. (۱۹۷٤م). معجم مصطلحات الأدب. الطبعة الأولی. بیروت: مطبعة دار القلم.
هدارة، محمدمصطفی. (۱۴۰۵ق). التزام فی الأدب الإسلامی "من بحوث ندوة الأدب الإسلامی". لامک: لاتا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٩٥ ـ ١٨١

أَصْدَاءُ الماضِي والحَاضِرِ فى شِعْرِ إدريس جَمَّاع

محمد محجوب محمد عبدالمجيد*

الملخص

يقوم هذا البحث بالتعرف على صدى الماضى والحاضر فى شعر الشاعر السودانى إدريس جَمّاع ومدى نفعه وإفادته منهما. وهل كان استلهامه للماضى عن وعى ودراية به، أم كان لا يعدو محاكاة وتقليداً "استعارة بيت –ساخ معنى– تلفيق صورة". وهل أفاد من تجربة الحاضر ممثلة فى أبيالقاسم الشابى –لاسيما فى موقفه من الطبيعة وتقديسه لها– أم كان مستهلكاً لها. وقد خلص إلى أنَّ جماعاً لم يكن مستوعباً للماضى فحسب، بل حاول قدر المستطاع صياغته على نحو جديد يعبر فيه عن شخصيته وعن موقف شعراء العصر الحديث منه، كذلك لم يفد من التجربة الشابية –على الرغم من قصرها– فحسب، بل أضاف إليها النضج والاتزان والهدوء الذى افتقدته. وحقاً أنَّ رؤاه وتصوراته من خلال شعره لاتفضى– فى آخر الأمر– إلى تصور فلسفى واضح المعالم أو رؤية أيديولوجية صارمة، لكنَّها فى الوقت نفسه تدل بجلاء على شاعرية واضحة المعالم بينة القسمات.

الكلمات الدليلية: الشعر السودانى، جماع، الماضى والحاضر.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة أم القرى فى مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية
drmuh2011@yahoo. com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ٣ /١٣٩٢/٦
تاريخ القبول:٩٢/١٠/٣٠

المقدمة

إنَّ أهمّ مـا نحاول إنجازه فى هذا البحث، هو التعرف على صدى الماضى / الحاضر فى شعر جماع ومدى نفعه وأفادته منه. وهل كان استدعاؤه له عن وعى تام به وبطبيعة السـياق التاريخى أو الفلسفى الذى أنجز فيه؟ أم كان لايعدو محاكاة وتقليداً؟ وهل ظلّ الماضى على هيئته التقليدية؟ أم أعاد صياغته على نحو جديد؟ وهل كان مجرد مستهلک للحاضر له؟ أم أتخذ موقفا نقديا منه؟

سـنقتصر فى هذا البحث على دراسـة نموذجين مختارين يمثـلان الماضى والحاضر، وهمـا: معارضته لبائيـة أبى‌تمام فى فتح عموريـة "عينة الماضى"، وتأثره بأبى‌القاسـم الشابى "عينة الحاضر"، أمّا الأوّل فلأنَّ السياق الذى كتب فيه نصه يشابه إلى حدّ كبير الجـو والموقف الذى كتب فيه أبوتمام بائيته. وأمّا الأخير فلأنّه يشـبهه فى حبه للطبيعة وتقديسـه لها. ولكنَّ قبل ذلک نجد أنفسنا مضطرّين للتعريف بالشاعر السودانى جمّاع، وهو وإن كان معروفاً فى بلادى، إلا أنَّنا -وللأسـف الشـديد- نجده فى كثير من البلاد العربية خامل الذكر، منسى السيرة.

تمهيد: سيرة جماع

ولد الشاعر الكبير إدريس محمد جماع سنة (۱۹۲۲م) بالخرطوم -حاضرة السودان- فى بيت زعيم قبيلة العَبْدَلَّاب الشهيرة، ولاشکّ أنَّ نشأته فى ظل هذه الأسرة قد هيّأته لاكتسـاب قيم العزة والشـموخ والكبرياء والاعتزاز بالنفس. ويلتحق -كعادة لداته- بالكُتَّاب لتعلم مبادئ القراءة والكتابة وحفظ قسـط من القرآن الكريم، فضلاً عن تلقف مبادئ الفقه المالكى "مذهب أهل السودان كلهم".

وفى الثامنة من عمره يلتحق بمدرسـة الحلفايا الأولية "الابتدائية" فيمكث فيها أربع سنوات، ما يلبث أن ينتقل إلى أم درمان الوسطى "الإعدادية" سنة (۱۹۳۳م). ويبدو أن ضيق ذات اليد قد حرمته فرصة البقاء فيها أكثر من شهرين. وفى سنة (۱۹۳٦م) يلتحق بكليـة المعلّمين ببخت الرضا. ويقذف به طموحه العلمى إلى مصر المحروسـة للالتحاق بكلية دارالعلوم. ويعود إلى السودان سنة (۱۹٥۱م) بعد حصوله على الإجازة فى اللغة

العربية والدراسات الإسلامية ليشارك فى نهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطنى. ويظلّ على هذه الشاكلة إلى أن اخترمته المنية سنة (١٩٨٠م). وقد خلَّف شاعرنا ديواناً وحيداً أسماه "لحظات باقية".*

المحور الأول

صدى الماضى فى شعر جماع (أبوتمام / جماع)

أولاً. القراءة الخارجية (النص من الخارج):

يجدر بنا قبل أن نقرأ قصيدتى أبىتمام/ جماع قراءة واعية متأنية أن نقف قليلاً عند دواعى نظمهما والجو العام الذى أنجزتا فيه، ثم نبحث فيما بعد قضية الاحتذاء والتقليد.

تعد قصيدة أبىتمام فى فتح عمّورية واحدة من أجمل قصائده وأكثرها دوياً، وأكبر الظن أنَّ أهميتها نابعة من كونها وثيقة تاريخية وشاهداً مادياً على نصر العرب المؤزر على الروم أو على إمبراطورهم توفيل بن ميخائيل، الذى خرق العهد وخان الأمان وأبى دفع الجزية عن يد، ولم يكتف بذلك «بل أغار على مدينة مليطة وسبى من المسلمات ألف امرأة، وسمل أعينهم، وقطع آذانهم وأنافهم.» (الخضرى، لاتا: ٢٤٤) ويضيف ابنالأثير «أنَّ امرأة هاشمية أخذت تصيح عندما وقعت فى أسر الروم "وا معتصماه"، فلمّا بلغ المعتصم أقسم أن ينتقم من الروم، وأن يخرّب عمورية.» (العبادى، لاتا: ١١٨) فى ظلّ هذه الأجواء كتب أبوتمام ملحمته فى فتح عموريّة لتكون شاهداً على الانتصار العربى، ولتكون بياناً لموقف مثقفى العرب من الأحداث السياسية الجارية وقتئذ.

أمّا جماع فلايختلف السياق التاريخى الذى كتب فيه بائيته عن سياق أبىتمام، فهو -كأبىتمام- يمثّل موقف المثقفين من العدوان الثلاثى على مصر المحروسة سنة (١٩٥٦م) بعد قرار تأميم قناة السويس من قبل الزعيم الراحل جمال عبدالناصر "رحمه الله". إنَّ جماعاً وأباتمام يمثلان -بلا شك- موقف المثقفين من العدوان الغاشم على الأمة "مصر عند جماع" و"عمورية عند أبىتمام". وفى كل كان الرد حاسماً ومؤثراً، ومحركاً للقاعدة الشعبية، ومحفزاً للمجاهدين فى سبيل الله.

*. أفدنا هذا التمهيد من ملخص السيرة الذاتية الذى ألحق بآخر ديوانه المطبوع.

إنَّ عناصـــر التشـــابه بين أبي‌تمام وجماع متعددة، فأبوتمـــام/ جماع، أو عمورية/ مصر امتداد للثقافة العربية الإسلامية، أو بمعنى أدق ثقافة التوسط والاعتدال، في مقابل ذلك يمثل تيوفل/ دول العدوان الثلاثي ثقافة الظلم والاستبداد.

لعـــل من الأجدى أن نصطنع جدولا توضيحيـــا لإبراز الواقع/ الصراع/ الموقف في النصين.

	بائية أبي‌تمام	بائية جماع
أطراف الصراع	العرب/ الروم "أوروبا"	العرب "مصر"/ إسرائيل وفرنسا وبريطانيا "أوروبا"
الموقف العربي	العرب معتدى عليهم	مصر "العرب" معتدى عليهم
طبيعة الصراع	الإسلام/ النصرانية "ديني" العلم/ الجهل والخرافة "ثقافي"	القوي/ الضعيف المستعمر المستبد/ المستقل الجديد
حال العرب	موقف السيادة والقوة	الدفاع عن الذات
شخصية العرب	ذات مستقلة	مصر "العرب" تبحث عن استقلال الذات

ويوضح الجدول أعلاه تشـــابه السياق التاريخي والجو العام الذي أنجز فيه النصان. كما يؤكّد من جهة ثانية أنَّ استلهام إدريس جماع كان عن وعي ودراية.

القراءة الداخلية للنصين:

بدأ أبوتمام قصيدته بخطاب يتبنى فيه منطق القوة والحزم في الردّ على المعتدين:

السـيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً من الكُتُبِ   في حَدِّه الحَدُّ بـين الجدِّ واللعِبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سُودُ الصحائِفِ في   مُتُونِهِـنَّ جـلاءُ الشَّـكِ والرِّيَبِ
والعِلْمُ في شُـهُبِ الأرْماحِ لامعةً   بينَ الخميسين لا في السَّبعَةِ الشُّهُبِ

(أبوتمام، ١٩٩٤م: ٣٢/١ وما بعدها)

بينما جاء خطاب جماع مشـحوناً بالعاطفة الجيّاشـة والحماسـة الشديدة، ومع أنَّه حـاول جاهدا أن يمنحه القوة والثورة إلا أنَّ الواقع يحول دون تحقيق أربه، كما أنَّه يقف عائقاً في إقناع المتلقين:

بي ما بِصَدرِكَ يا مِصريُّ من لَهَبِ   وَشِيْجَةُ الحَقِّ والتَّاريخِ والنَّسَبِ
عَـمَّ البِـلادَ ذُهُـولٌ لا تُحَـدِّدَهُ   حُدودُ أرْضٍ وَمَشْبُوبٌ مِنَ الغَضَبِ

هذا الــدَّمُ الفائرُ المهتَــاجُ نبْعَثُهُ   ناراً ونَحْــرِقُ مِنْــهُ كُلَّ مُغْتَصِبِ

(جماع، ١٩٨٤: ٥٥ وما بعدها)

والحق أنَّ الفرق بين أبىتمام وجماع لايقتصر على المكونات الثقافية أو المنطق الذى يؤمنان به، بل يمتد إلى الواقع العربى. إنَّه تباين بين زمنين، زمن القوة والســيادة وزمن الهزيمة والانكســار، أو قل البحث عن الذات العربيــة الضائعة أو المتأرجحة بين دعاة القومية العربية وبين المنادين بالخروج من الجلد للسير فى طريق الحضارة والمدنية وفق نموذج المستعمرين. إنَّ أباتمام -يمثل فى تقديرنا- أنموذجاً فذا للأمّة المسلمة المثقفة التى قادت العالم وفرضت ســيادتها عليه بالحكمة والموعظة الحســنة، ولم تكتف بذلك، بل قدمت نموذجاً فذاً وفريداً فى التعامل مع الذميين، فحفظت لهم حق ممارســة شــعائرهم الدينية، فالخروج على هذه الدولة خروج غير مبرر، وبالتالى لابدّ من حسمه والوقوف فى وجهه. لذلك كان من الطبيعى لأبىتمام أن يبدأ مقدمته بمنطق القوة والحزم، فى مقابل ذلك كان جماع واقعياً فى مخاطبة عاطفة العرب، فلعلّها تسرى فى دمائهم لتمنح قلبهم جرأة افتقدوها زمناً طويلاً.

لم يكتــف أبوتمــام بمنطق القوة، بل إرتدّ إلى التاريخ العربى الإســلامى ليمتح منه ما يعضد أطروحته ويمنحها منطقاً وعقلاً، يقول أبوتمام:

وبــرزةِ الوَجْهِ قَدْ أعْيَــتْ رياضَتُها   كسرى وَصَدَّدَتْ صُدُوداً عن أبى كرِبِ
مِنْ عَهْدِ إسْــكَنْدَر أو قبل ذلك قد   شَابَتْ نَوَاصِى اللَّيالى وَهْىَ لَمْ تَشِبِ

فى مقابل ذلك لم يكن للتاريخ بأحداثه وشخصياته حضور فى بائية جماع، اللهم إلّا فى إشارة سريعة حاول اختزاله فيها:

وَهزَّ ما رَسَّبَ التَّاريخُ فى دَمْهِم   من البُطُولة والأمجَادِ والحِقَبِ

ويبــدو لى أنَّ جماعاً لم يكن مؤمناً باســتدعاء التاريخ وشــخصياته البطولية كأداة لإقناع القارئ الحديث بهم، لذلك كان مضطراً إلى الاستعاضة عنهما ببديل حاضر مؤثر ومقنع فى الوقت نفســه، وأعنى بذلك العروبة، ففــى ظلِّ المدّ الثورى العروبى المتزامن مع شخصية الزعيم جمال عبدالناصر وتأثيره القوى فى الشارع العربى،كان الضرب عن وتر العروبة مؤثراً على القلوب ومصافحاً للأسماع، يقول جماع:

كُلُّ العرُوبــةِ لمــا مَــسَّ أخوتَهُــم   بأسُ المُغيْرِ سَعَوْا فی نَـخْـوَةِ العَرَبِ
عُرُوبــةٌ وحــدةُ الإنســانِ تَجْمَعُهُا   كما الْتَقَتْ فی اتحادِ الأصْلِ والنَّسَبِ

إنَّ تباین موقف الشاعرین من التاریخ هو امتداد لتباین الرؤیة والموقف منه، فأبو- تمام یؤمن بحرکیة التاریخ لابوصفه زمناً، بل باعتباره وسیلة من وسائل الأداء الشعری وعنصر من عناصر المعنی. فحینما یلتمس نموذجاً أو نماذج تاریخیة بطولیة راسـخة فی الوجـدان العربی فإنَّه یمهد لإقناع القارئ بأنَّ بطلــه أو ممدوحه صورة مماثلة للأنموذج المختار، إن لم یکن امتداداً لها. أمّا جماع فلایعول علی التأریخ کثیراً فی إقناع القارئ. کذلــک لم تحفل قصیدتــه بمفهوم البطولة العروبی علی نحو ما نجده عند أبیتمام. کذلک لم یکن التاریخ القریب أو البعید مسعفاً لجماع، فمن غیر المعقول أن یرتد إلی أکثر من ألف سنة لیستدعی نموذجاً یتقوی به فی مواجهة الحاضر.

أنواع الصراع:

إذا کانــت جدلیة الصراع التی تنتظم الحیاة واضحة تماماً فی ذهن الشــاعر الکبیر أبیتمــام فمــن الطبیعی أن تأخذ طریقهــا إلی نظمه، وأن تتعدد أشــکالاً وهیئآت، ففیها الصراع الدینی والثقافی والحضاری.

شــغل الصراع بین الإسلام والکفر أو الصراع بین الحق والباطل قطاعاً عریضاً فی قصیدة أبیتمام:

أبقَیْتَ جِدّ بنی الإسلام فی صَعَدٍ   والمشرکینَ وَدَارَ الشِّرْکِ فی صَبَبِ
لو یَعلمُ الکُفرُ کم من أعصرٍ کَمَنَتْ   له العَواقبُ بین السُّمْرِ والقَضَبِ
تَدْبــیرُ مُعْتَصِــمٍ بــالله مُنتقــمٍ   لــه مُرتقــبٍ فــی الله مُرْتَغِــبِ

ویأخذ الصراع بعداً ثقافیاً ویتجلی ذلک فی إیمان الروم بالمرجمین بالغیب وبالنجوم والطوالع:

أیْنَ الرّوایةُ بل أیْنَ النُّجومُ وما   صاغُوهُ من زُخْرُفٍ فیها ومن کَذِبِ
تَخَرُّصَــاً وأحَادِیثــاً مُلَفَّقــةً   لیســت بِنبْعٍ إذا عُدَّتْ ولاغَرَبِ
وَخَوَّفُوا النَّاسَ من دَهْیَا مُظْلِمَةٍ   إذا بدأ الکوکَبُ الغَرْبِّی ذُو الذَّنَبِ

ويتطــور الصراع عند أبىتمام لينتهى وفق تصور هيجــل، أى بانتصار أحد الطرفين على الآخر:

أبْقَتْ بَنِى الأصْفَرِ المِمْرَاضِ كاسْمِهِم   صُفْرَ الوُجُوهِ وَجَلَّتْ أوْجُهَ العَرَبِ

أمّــا الصراع عند جماع فلم يكن واضحاً وضوحه عند أبىتمام اللهم إلّا فى إشــارة مقتضبة:

شَــبَّ الصِّــرَاعُ ولولا كَلْمَــةٌ بَقِيَتْ   فى الكون لامْتَدَّ فى الدنيا سرى اللَهَبِ

أو فى قوله:

لا عَيْشَ للنَاسِ فــى دنيا طَرَائِقُها   مِنْ شِرْعَةِ الغَابِ لا مِنْ شِرْعَةِ الكُتُبِ

والحــق أنَّ كلا الشــاعرين كان وفياً لعصره الذى عاشــه، وأمته التــى ينتمى إليها وأطروحتــه التــى آمن بها،فأبوتمام يؤمن بثقافة القوة فى حســم القضايا التى تشــكل خطورة على العقيدة والأمة، بينما يمثل جماع إنسان القرن العشرين الذى يدعى الحضارة والمدنية وهو وإن كان يؤمن بحق الأمة فى الدفاع عن نفسها إلّا أنَّه لا يقفل باب الحوار والاحتكام للمنظمات الدولية فى حل القضايا الشائكة:

فَعَــالمُ اليوم جِسْــمٌ واحِدٌ وَسَــرَى   فيه الأسى سَرَيانَ الحِسِّ فى العَصَبِ

شَــبَّ الصِّــرَاعُ ولــولا كَلْمَــةٌ بَقِيَتْ   فى الكون لامْتَدَّ فى الدنيا سرى اللَهَبِ

ويتحدث عن المبادئ التى يحتكم إليها العالم،كحقوق الإنسان:

يحْمِى الحَيَاةَ لهذا الجِيلِ فيك وفى   كُلِّ الشُّعوبِ وَيَضْفِى السِّلْمَ فى حِقَبِ

والنَّاسُ رُغْم فُــروقِ الجنْسِ كُلّهم   للحَقِّ أجْنَــادُ جيشٍ صَاخِبٍ لجِبِ

ويمجد حكم الأغلبية أو الديمقراطية:

أن يحكمَ الأرضَ رأىُ النَّاسِ لَسْتَ تَرَى   بهــا مَكَانــاً لِظلــمٍ لا وَلَا رَهَــبِ

ويشيد بالدول الصديقة التى دعتها الإنسانية الحقة فى دفع غائلة المعتدين:

أتى لنَصْرِكِ شَتَّى حَسْبهُمُ صِلَةً   بُغْضٌ لِظُلْمٍ وإنْسَــانِيَّةُ النَّسَبِ

إنَّ ميل جماع إلى الســلم[١] وانتصاره له ليس نكوصاً أو ارتكاســاً بقدر ما هو إيمان راســخ بمبادئ الإنســانية الحقة. ومهما يكن من أمر فإنَّ أباتمام كان أكثر حماسة، وأشد

١. انظر قوله: يحمى الحياة لهذا الجيل فيك وفى   كل الشعوب ويضفى السلم فى حقب

نابــاً، وأحزم موقفا، وحماســته لم تكن قاصــرة عليه، بل انتقلت عدواهــا إلى المتلقى، فالقارئ أبياته يشــعر وكأنَّه أحد أجناد المعتصم أو أحد حراس ثغوره، فى مقابل ذلک كانت حماســة جماع فاترة ومضطربة، فالحماسة التى بدأ بها قصيدته لم تستمر طويلاً. إذ سرعان ما خفّ أوراها وقلّ ضرامها حتى تلاشت تماماً.

البنية الإيقاعية:

جــاءت بائية أبى‌تمام فى إحدى وســبعين بيتاً، بينما جاءت بائية جماع فى خمســة وثلاثين بيتاً. كذلک جاءت القصيدتان على زنة البسيط التام "مستفعلن فعلن مستفعلن فعلــن" وعلى روى واحد هو الباء المكســورة. أمّا فيما يتعلــق بالزحاف فنلاحظ ميل الشــاعرين إلى زحاف الخبن، والجدول أدناه يوضح نســبة الالتــزام الصارم بالتفعيلة الأصلية فى مقابل الانحراف عنها.

الشاعر	التفعيلة الأصلية	زحاف الخبن
أبوتمام	٨٥. ٦٪	١٤. ٤٪
جماع	٧٣. ٦٪	٢٦. ٤٪

ولعلّ أهمّ ما نلاحظه فى الجدول أعلاه، هو التزام أبى‌تمام الصارم بالعروض التقليدى ٨٥. ٦٪ فى مقابل انحراف جماع عنه بنسبة تزيد عن ٢٦٪ أو بمعنى آخر أنَّ جماعاً ميَّال إلى خلخلــة النمط المثالى. ويبدو لى أنَّ ســيطرة الــروح والعاطفة عند أبى‌تمام هى من جعلــه يلتزم صيغــة واحدة، فالقوة والصخب والجلبة هى الروح المســيطرة على النص فى مقابل ذلک نجد تفاوتاً واضطراباً عند جماع فروح الحماســة والقوة التى بدأها بها قصيدته لم تســتمر طويلاً إذا ســرعان ما خبأت فالتفاوت الانفعالى هو ســبب لتباين الإيقــاع، كذلک كان لميل أبى‌تمام إلى اســتيفاء بحر البســيط وإعطائه حقه بالتزام نمطه المثالى داع ثان، هو الإلقاء، فأبوتمام ينشد شعره بين يدى الخليفة، مما يضطره إلى إعطاء كل حركة وســكون نصيبها الأوفى. أمّا جماع فأغلب الظن أنَّه كان يدفع به إلى الصحف السيارة أو المجلات الأدبية ليأخذ طريقه إلى الجمهور. أما فيما يتعلق بالقوافى فنلاحظ اشتراک النصين فى ١٨ قافية هى "الريب، الشهب، لأب النوب، الكرب، سرب، اللهب، تغب، العجب، الحقب، منقلب، محتجب، لجب، العرب، القضب، الحســب، النسب". وهذا

يعنى أنَّ جماعاً اقتطف أكثر من ٥٠٪ من قوافى أبىتمام. كذلك اعتمد الشاعران على تقنيات أسلوبية متشابهة فى الوصول إلى القافية، كالتضاد والترادف والتلازم:

الشاعر	التضاد	الترادف	التلازم
أبوتمام	الجد واللعب منقلب/ غير منقلب واجبة/ لم تجب	الأوثان/ الصلب الساحات/ الرحب الشك/ الريب	الشعر/ النثر أم/ أب
جماع	بعد/ كتب شرعة الغاب/ شرعة الكتب	عاد/ منتهب صاخب/ لجب الصريح/ غير محتجب	السخط/ العجب الأصل/ الحسب

والحق أنَّ جماعاً -حاول قدر المستطاع- أن يصطنع أجواء الفخامة والضخامة لقصيدته مجاراة لأبىتمام أو على الأقل أن يقرب من تخومه. لكن ذلك لم يتيسر له، فلا موهبته الشعرية تحقق له أربه، ولا الواقع العربى يهيؤه لذلك, فأبوتمام فحل لا يجارى ولايبارى كما أنَّ أجواء النصر التى ألهبت مشاعره وقت نظمه للقصيدة لم تتوفر لجماع. فأمّة أبىتمام كانت منتصرة عزيزة وأمة جماع كانت -ولا زالت- منكسرة ذليلة.

المحور الثانى

الحاضر فى شعر جماع "جماع / الشابى"

يعدّ أبوالقاسم الشابى أحد المفاصل الأساسية فى مسيرة شعرنا العربى فى عصره الحديث. ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إنَّه من العسير على كل باحث أو دارس أو قارئ عادى لأدبنا العربى فى ثلاثينات القرن الماضى ألّا يقف عنده محييا له، ومقدراً لتجربته الشعرية الفريدة، ومتعاطفاً مع أزمته، وحزيناً على نهايته السريعة، ولو مُدَّ له فى عمره لزاحم كبار الشعراء بمنكب ضخم ورياش عريض.

الأمر الذى لا مواربة فيه، هو أنَّ جماعاً -وكذلك شعراء عصره- قد استوقفته التجربة الشابية ولم تتركه إلّا بعد أنَّ وعى كنهها، وعرف غاياتها، إن لم يكن امتص رحيقها. فإعجابه بالشابى يتعدى محاكاة قافية، أو استجلاب معنى، أو سلخ صورة، إلى استلهام روح واستوحاء مذهب. ولا نقصد بذلك أنَّ شاعرنا كان عالة يتكفف موائده أو يتطفل عليه،بل، لأنَّه وجد فيه نفسه، فكلاهما كان محباً للطبيعة، مقدساً لعناصرها،

مخلصــاً لفضائها الرحيب. وكلاهما كان يحلم بالحب المســتحيل، وكلاهما كان يحمل فى داخله قلب طفل صغير وإنَّ أبدى خلاف ذلک،وكلاهما اعتصر فؤاده ليمنح غيره الحياة، وكلاهما لم يظفر بطائل، وكلاهما صرعته الحياة ومزقته إرباً، بل تركته يعانى حسرة وألماً. فالشــابى اخترمته المنية مبكراً بعد أن أدمت قلبه الرقيق بفقد الأب الركن الشديد، أمّا جمّاع فأفقدته الحياة توازنه العاطفى والنفسى ودعته فى آخر المطاف إلى اعتزال العقل واحــتراف نقيضه. لذلک لم يكن بغريب أن يحل الشــابى فــى تضاعيف قصائده بروحه وعاطفته وفنه.

لعلّ من الأفضل لنا قبل أن نناقش تأثر قصيدة جماع "جمال الحياة" بقصيدة الشــابى "النبى المجهول" أن نذكر قطاعاً من النصين. يقول الشابى:

إنَّنى ذَاهِبٌ إلى الغَابِ يَا شَـعْبِى	لأقْضِــى الحَيَاةَ وَحْدِى بيأسِــى
هكذا قَالَ شَــاعِرٌ نَــاوَلَ النَّاسَ	رَحِيــقَ الحَيَاةِ فى خَيْرِ كأسِــى
فأشَــاحُوا عَنْــهُ ومَــرُّوا غِضَابا	واسْــتَخَفُّوا بِــه وَقَالُــوا بِيَــأسِ
قد أضاع الرَّشَادَ فى مَلْعَبِ الجِنِّ	فيــا بُؤْسَــهُ أصِيــبَ بِمَــسِّ
إنَّــه سَــاحرٌ تُعلّمُــهُ السِّــحْرَ	الشــياطِينُ كُلَّ مطلــعِ شَمْــسِ
فابعِدُوا الكافِرَ الخَبيثَ عن الهيكلِ	إنَّ الخَبيَــث منبَــعُ رِجْــسِ
هَكَــذا قــال شَــاعِرٌ فيَلسُــوفٌ	عــاش فى شَــعْبِهِ الغَبِــيِّ بِتَعْسِ
جَهِــلَ النــاسُ رُوحَــهُ وأغانيها	فَسَــاموا شُــعُورَه سَــوْمَ بَخْــسِ
فهــو فــى مذهــبِ الحيــاة نَبِى	وهو فــى شــعبه مُصَــابٌ بِمَسِّ

(الشابى، ۱۹۹۳م: ۱۱۷ وما بعدها)

أما جماع فيقول:

مَنْ أوْدَعَ الأنْفَسَ سَرَّ الحياه	وقال عِيْشِــى وأحِبِّى الجمالْ
فاندفعَ الشَّــاعرُ يَعلُو صَدَاه	وتارةً يَصْخَبُ صَخَبَ الجِبَالْ
وانطلقَ الرَّسامُ تَسْعَى خُطَاه	نحو مجالى الحُسْنِ نَحْوَ التِّلالْ
وصعدا فى الصَّخْرِ حَتَّى ذَرَاه	وَهَوّمَــا فــى جَنَّــةٍ للخَيَالْ

وقال فى حلَقَتِه الفَيْلَسُـوف   إنَّ الجَمَـالَ الحَقَّ فى المَعْرِفَهْ
فهى طريـقُ الخيرِ أمٌ عَطُوف   إذا أرَدْنَـا قَوْلَـةً مُنْصِفَـهْ

. . . .

وغمـر الكَوْنَ سَـنَى الأنبياء   فى الحقِّ والخيرِ يَرَوْنَ الجَمَالْ

إلى أن يقول:

وسَـبَّحَ الشَّـاعرُ فيمـا نَظَر   وقال فى نفسى يَعِيْش الجميعْ
من حَرَمِ الخيرِ أسُوقُ الصَوَر   وأنفـخُ الخَـيرَ بِفَـنٍ رَفِيـعْ

(جماع، المصدر السابق: ٩٣)

فالقـارئ للنصـين أعلاه يلاحظ أن ثمة عناصر مشـتركة بينهمـا، فكلاهما يقول إنَّ نشدان الحق وطلبة الخير وبغية الجمال غايات يشترك فيها النبى والشاعر والفيلسوف. لكنَّ جماعاً جاء فانفرد هنا بالتفصيل والاسـتطراد، فهو لم يخبئ النبى والفيلسـوف فى عباءة الشـاعر كما فعل الشابى، بل جعل لكل منهم دوراً يقوم به. كذلك لم يقصر العالم المثالى على الشعر فحسب، بل مدّ إليه التصوير "الرسام" والموسيقى "العازف".

فـى مقابل ذلك انفرد الشـابى بالحديث عن موقف العامة السـلبى من الشـاعر/ الفيلسـوف/ النبى، أعنى وصفه بالجنون والسـحر والكفر. ولعل تشابه الموقف السلبى يؤكّد وحدة المقاصد والغايات عند الشـاعر/ الفيلسوف/ النبى. وأكبر الظن أنَّ هذا ما دفع الشابى إلى وصف الشاعر بالنبى المجهول والفيلسوف المتوارى. فالشاعر إذ يأخذ من النبى تسـامحه وموعظته الحسـنة فإنَّه يلقى -مثله- عنـت الكفر والجحود، ومثلها يأخذ من الفيلسـوف حكمته وعقله الواعـى فإنَّه يلقى جحود المنكرين والحاقدين من أصدقاء الجهل ومعارضى الحرية.

ومما تميز به جماع فى قصيدته إتباعه لقواعد الفلسـفة المتمثلة فى طرح الأسئلة بحثاً عن إجابتها، ولعلّ القارئ يلاحظ تساؤله الفلسفى العميق فى مطلع القصيدة ثم محاولته الجادة إيجاد إجابة عنه وفق تصورات الشـاعر/ الفيلسوف/ النبى. كذلك انتهى جماع إلى النتيجة التى بدأ بها الشـابى، فهو، وإن اصطنع عوالم مختلفة فيها الشـاعر/ النبى/ الفيلسوف/ المصور/ المغنى. إلا أنَّه جاء فى خاتمة المطاف ليقول -كالشابى- إنَّ الجميع

يعيش فى الشــاعر. فإذا كان التشاؤم والانفعال الزائد هو الشعور السائد على قصيدة الشابى فإنَّ التفاؤل والإقبال على الحياة هو اللون الغالب على قصيدة جماع. يمكننا أن نقول إنَّ تجربة الشابى القصيرة لم تتح له فرصة للاستقراء الكامل وصولاً إلى اليقين. فى مقابل ذلک كان جماع أكثر نضجاً واتزاناً وهدوءً، ولا شّــک أنَّه أفاد من تجربة الشــابى فكان أن توســع فى مناقشــة القضية،كما هيأ له الاســتقراء الواعى الوصول إلى قرار ناضج وواعى.

ومثلما بنى جماع قصيدته "جمال الحياة" على غرار النبى المجهول، بنى أيضاً قصيدته "نومة الراعى" وفى ذهنه قصيدة "من أغانى الرعاة" للشابى. يقول الشابى:

أقْبــلَ الصُّبْــحُ جميلــاً يمــلأُ الأفْــقَ بهــاهْ
فَتَمَطَّــى الزَّهْــرُ والطَّــيرُ وأمــوَاجُ الميــاهْ
قَــدْ أفَــاقَ العَــالمُ الحــيُّ وَغَــنَّى للحيــاهْ
فأفيْقِــى يَــا خِرَافِــى وَهَلُمِّــى يــا شــياهْ
واتْبَعِيْنِــى يَاشِــيَاهِى بَينَ أَسْــرَابِ الطُّيُورْ
واملئــى الــوادى ثغَــاءً وَمَرَاحــا وحُبُورْ
واسمعى هَمْسَ السَّواقى وانْشَقِى عِطْرَ الزُّهُورْ
وانظرى الوادى يُغَشِّــيه الضَّبابُ المســتَنِيرْ
واسمعى شَــبَّابَتِى تَشْــدُو بِمَعْسُــولِ النَّشِــيدْ
نَغَــمٌ يَصْعَــدُ مــن قلبــى كأنفَاسِ الــوُرودْ
لــن تَمَلِّى ياخِرَافى فى حِمَــى الغَابِ الظَّلِيلْ
فزمــانُ الغَابِ طِفْــلٌ لاعِبٌ عَــذْبٌ جَمِيلْ
فــإذا طَالَتْ ظِــلالُ الكلأ الغَــضِّ الضئيلْ
فَهلُمِّــى نُرْجِــعُ المســعى إلى الحَــيِّ النَّبِيلْ
(الشابى، المصدر السابق: ۱۹۰)

أما جماع فيقول:

في مَرْقــدٍ طافَتْ به الــ   أحلامُ مُشــرِقةَ الصُّوَرْ
للنـــوم قد أسْـلَمْتَ رأ   ســكَ مُطْمَئنــاً للقَدَرْ
سَالَ الشُّعَاعُ من الغصو   نِ عَلَى جَبِيْنَكَ وانْحَدَرْ
وَغَرقْتَ فى نســم تَعَوْ   وَدَ حَمْــلَ أنْفَاسِ الزَّهَرْ
أغْنامُــكَ المرِحَاتُ تَقْ   فِزُ فى الرَّوابى وَالْحُفَرْ
كــمْ وَقَّعَــتْ أقْدامُهَــا   فى الأرضِ أنْغَامَ المطَرْ
هى كُلُّ هَمِّكَ فى الحياة   وَجُلُّ مــا لك من فِكَرْ
وإذا صَحَوْتَ عَمَدّتَ للْــ   ـلَهْوِ البَســيطِ وللسَمَرْ
مِزْمارُكَ الـمَسْحُورُ يَنْــ   ـفُثُ ما بِنفْسِكَ من أثَرْ
وهناكَ مُوسيقى الخَريــ   ـر تَرِفُّ خَالــدةَ النَّبَرْ*
فاسْمَــعْ لأنْغَــامِ الطَّبِيــ   ـعَةِ مَازَجَتْ دُنْيا البَشَرْ
والزهــرةُ العــذراءُ تَن   ظُــرُ للتدفُقِ فــى خفرْ
دنيا يَشِــيع بُها الرِّضَى   وتــكادُ تَجْهَلُ مَا الخطَرْ
وَنَزَعْــتَ أحيانــاً لهــا   لَكِــنْ بِجَنَبَــيَّ الحَضَــرْ

(جماع، المصدر السابق: ٩٩) [١]*

ونلاحظ أنَّ شــاعرنا يأخذ من الشــابى صوره ومعانيه وأمانيه وموقفه من الوجود. فأغنامه المرحة التى تقفز بين الروابى والوهاد:

أغْنامُكَ المرِحَاتُ تَقْـ   ـفِزُ فى الرَّوابى وَالْحُفَرْ

تضاهى قول الشابى:

وامْرَحِى ما شِئْتِ فى الوديان أو فوق التِّلال

وصورة الراعى وهو يمسك مزماره عند جماع:

مِزْمارُكَ المَسْحُورُ يَنْـ   ـفُثُ ما بِنفْسِكَ من أثَرْ

---

*. البيت فى الديوان على هذه الشاكلة:

وهنــاك موســيقى الخر   يــر تــرف خالــدة النبر

وبه ينكسر الوزن. فالصواب ما أثبتناه.

تماثل صورة الشابى:

واسمعى شَبَّابَتِى تَشْدُو بِمَعْسُولِ النَّشِيد*

نَغَــمٌ يَصْعَدُ من قلبى كأنفَاسِ الوُرود

وكلاهما يمســك بآلته "المزمار عند جماع" و"الشبابة عند الشابى" وكلاهما يخرج ما بقلبه. إنَّ حياة الراعى فى بســاطتها وســذاجتها تمثل نموذجاً فذاً للحياة الأولى التى لم تمتد لها يد المادية الآثمة لتغير ملامحها وتطمس قســماتها، فأحلام الراعاة تخايل أحلام الشــعراء، فبينما يحلم الراعى بأغنامه المرحات تسرح فى فضاء رحيب دون خوف أو وجل، يحلم الشاعر بعالم يعيش سلاماً وهناء وطمأنينة.

والحق أنَّ الراعى / الشاعر يتشابهان فى أمور كثيرة، فمثلما يشعر الأول بأنَّ الطبيعة ملك له ولأغنامه تعبث بها أنِّى شاءت، يشعر الثانى بها وقد تبرجت له فى حلة زاهية وثوب قشيب إن لم تك أعطته الإلهام والخيال، ومثلما يصفو قلب الراعى من درن الحقد ودنس الكراهية يتسع قلب الشاعر لقيم الحق والخير والجمال، وإذا كان صوت المزمار ينبئ عن حب الراعى للطبيعة ووهله بها، فإنَّ أناشيد الراعى تصدح وتغنى.

والحق أنَّ عناصر التشــابه بينهما كثيرة، فكلاهما اتخذ من الراعى معادلاً موضوعيا بث من خلاله رؤاه وأحلامه، وكلاهما اتخذ من الطبيعة مسرحاً لأحداثه، وكلاهما اختار بحراً مجزوءاً صب فيه مواجده وأذواقه "مجزوء الرمل عند الشــابى ومجزوء الكامل عند جمــاع" وكلاهما اتخــذ القافية المقيدة قراراً لقصيدته، لكنهما جــاءا فاختلفا فى مواقف أخرى، فجماع وقف بعيداً عن الراعى، دون أن يندمج معه، فأقواله عنه كأنَّها رؤى نائم أو حلم ما لبث أن انزوى، أما الشــابى فتقمص شخصيته، بل اندمج معه لدرجة يصعب عليــك فكاكه. كذلك تباين موقف الشــاعرين من المدينة "الحى النبيل عند الشــابى والحضــر عنــد جماع" فإذا كان راعى جماع يقف علــى تخومها خجلا وجلا، فإن راعى الشابى يتصالح معها، بل يعود إليها عند كل مغيب.

النتيجة

تميز شــعر جماع بتأمّله المستمر للحياة ولصيرورتها وتحولها، والحق أنَّ تأمله لايفضى

*. الشبابة: آلة موسيقية

إلى تصور فلسفى أو رؤية أيديولوجية، فمعظم نتائجه كانت بسيطة وساذجة. وليس هذا بعيب فجماع شاعر وجدانى خالص يقوده قلبه الطفولى وتحركه رؤاه الحالمة. ولعل هذا ما جعله يتوهم -إلى حد كبير- بأنَّ الحياة قصيدة جميلة، أو خيال حالم، أو حديقة غناء. وأكبر الظن أنَّ هذا ما أشقاه وأضناه وجعله -دائماً- غير قادر على العيش إلا فى رحاب الطبيعة.

لم ينظم جماع شعره بمنأى عن الماضى الذى شاده القدماء، فكان أبوتمام -نموذج الماضى- حاضراً بقوة، والحق أنَّ احتذاءه له يتجاوز استعارة صورة، أو تضمين بيت إلى استلهام للنص واستدعاء للموقف الذى أنجز فيه، ولعل قصيدته فى العدوان الثلاثى على مصر المحروسة تمثل استيعاباً كاملاً لبائية أبى‌تمام فى فتح عمورية. كما استوقفه الشابى -نموذج الحاضر- بشخصيته وبمذهبه الفنى، فكان أن تدرع بشخصيته وبمذهبه القائم على تقديس الطبيعة، كما تبنى رؤاه تجاه الشعر والنبوءة.

المصادر والمراجع

أبوتمام، حبيب بن أوس. (١٩٨٧م). ديوانه. بشرح الخطيب التبريزى. تحقيق محمد عبده عزام. الطبعة الخامسة. القاهرة: دار المعارف.

جماع، إدريس محمد. (١٩٨٤م). ديوان لحظات باقية. الطبعة الثالثة. الخرطوم: دار الفكر.

الخضرى، محمد. (لاتا). محاضرات فى تاريخ الأمم الإسلامية "الدولة العباسية". بيروت: دار المعرفة.

الشابى، أبوالقاسم. (١٩٩٣م). ديوانه. قدّم له وشرحه مجيد طراد. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب العربى.

العبادى، أحمد مختار. (لاتا). فى التاريخ العباسى والفاطمى. القاهرة: مؤسسة شباب المعرفة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٢١٣ ـ ١٩٧

التشاؤم في شعر أبي‌العلاء المعري وعبدالرحمن شكري

هادي نظري منظم*
خاطرة أحمدي**

الملخص

التشاؤم حالة نفسية ذات أسباب مختلفة كاليأس، وعجز الإنسان عن تحقق مطامحه وآماله، ومعاناة مشاكل نفسية وجسدية، وتردّية الأوضاع الاجتماعية والسياسية في المجتمعات الإنسانية و.... .

والتشاؤم ظلّ وما يزال شائعاً بين الشعراء والأدباء في مختلف العصور؛ فهناك على سبيل المثال أبوالعلاء المعرّي الذي اصطبغ شعره بالتشاؤم بسبب الظروف المحيطة بحياته؛ وهناك أيضا عبدالرحمن شكري في العصر الحديث، الذي اتّجه في شعره نحو التشاؤم متأثراً بالأوضاع الاجتماعية في عصره، وبنزعته الرومانسية، ومزاجه الحزين، ونتيجةً لقراءاته في شعر الشعراء المتشائمين كالمعري وابن الرومي والخيام. يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي- التحليلي أن يرصد مظاهر التشاؤم في شعر أبي‌العلاء المعري وعبدالرحمن شكري، وأن يعالج المؤثّرات العامّة والخاصّة في اتجاه الشاعرين نحو التشاؤم.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي، أبوالعلاء المعري، عبدالرحمن شكري، التشاؤم.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس في طهران، إيران. hadi.nazari@modares.ac.ir
**. خريجة جامعة تربيت مدرس في طهران، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. صلاح الدين عبدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١٨ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/٩

المقدمة

يُعدّ الأدب أهمّ أشــكال التعبير الإنســانی عن العواطف والخواطر الإنسانية، فهو: «فــنّ يهدف إلى الإمتــاع والتثقيف، بعيداً عن النفع المــادّی الزائل؛ والأدب الحیّ هو الــذی يعيد تصويــر الحياة، لا كما هی، بل كما يراها الأديــب.» (بطرس، ۲۰۰۵م: ۵) والشــعر هو التعبير عن الأحاســيس والعواطف تعبيراً جميلاً يؤثّر فی النفوس: «ليس الشــعر لغــواً تهذی به القرائح؛ لــو كان كذلک لَما كان له هذا الشــأن فی حياة الناس، الشــعر حقيقة الحقائق ولــبّ اللباب والجوهر الصميم من كلّ ما لــه ظاهر فی متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لســانها، والألفاظ هی رموز بين الألسنة والآذان.» (شوشة، ۱۹۸۵م: ۱٦)

وقد واجه الإنسان على مرّ العصور الحياةَ وما فيها من خير وشرّ وأمل ويأس وفرح وألم، حيث نلاحظ أنّ «النفس البشــرية مفطورة على حب الخير، وبغض الشر، ولذلک تجدها تفرح وتستبشــر إذا ما سمعت ما يَسُــرّها، وتحزن وتنفر إذا سمعت ما يسوؤها.» (السميری، ۲۰۰۹م: ۲) فبرزت هذه المواجهة فی نزعتين أساسيتين تجاه الحياة: النزعة التشــاؤمية والنزعة التفاؤلية، وهناک أحياناً توجد نزعة بين بين، لا تشــاؤمية بحتة ولا تفاؤلية خالصة، لكن كلامنا هنا يدور حول التشــاؤم، وهو صراع ذاتی أو حالة نفســية فی الإنســان، ينتج عن القلق والخوف تجاه الأزمات والأحداث، أو تجاه قضايا فكرية أو سياســية أو اجتماعية، فيصاب المرء بالسأم والاضطراب والتوتر. الإنسان المتشائم يفقد التوازن ويشعر بانعدام الأمن والأمان والفرح والسعادة.

التشــاؤم ظلّ وما يزال شائعاً فی جميع الآداب وعند الشعوب بأسرها، لكن تختلف دواعــی هــذه الظاهرة ومظاهرها من عصــر إلى آخر؛ فهو على ســبيل المثال موجود فی العصر الجاهلی عند شــعراء كطرفة بن العبد مثلا، وتصطبغ فلســفته «بصبغة اليأس لســرعة زوال الحياة والحرص على مطاردة الزمن الهارب باللّذات الممتعة، يؤيّد ذلک ألم من الحياة ومما ذاقه من قســوة قومه ومن تشــرده وشقائه.» (الفاخوری، ۱۳۷۳ش: ۱۰۵) ثم ينتشر التشاؤم فی العصر العباسی ويتخذ ألوان ومظاهر عند البعض من أمثال ابــن الرومی والمتنبی وأبیالعلاء المعری و... نظراً لأســباب خارجية وذاتية فيهم، كما

یستفیض فی العصر الحدیث ویظهرعند الکثیرین من أمثال نازک الملائکة، وبدر شاکر السیاب، وصلاح عبدالصبور وعبدالرحمن شکری وغیرهم من الشعراء والأدباء نتیجة لأمزجة الشعراء الحزینة وظروفهم الخاصة ولتأثرهم بالقضایا الاجتماعیة المأزومة وباتجاهات فلسفیة وأدبیة کالرومانسیة و... .

وهناک علاقة مباشرة بین الأزمات الاجتماعیة والسیاسیة والاقتصادیة وبین التشاؤم عند الشعراء. فالأدب، شعره ونثره، قد یکون صورة لما یجری فی المجتمع، والشاعر ذو شعورمرهف وإحساس عمیق وهو یتأثر بالأوضاع الاجتماعیة، کما نلاحظ فی العصر العباسی والعصر الحدیث، حیث اصطبغ الأدب فی بعض الأحیان بالحزن والتشاؤم، وبخاصة عند الشاعر والأدیب العباسی الشهیر أبیالعلاء المعری وعند الشاعر المصری الحدیث عبدالرحمن شکری. یقول شوقی ضیف: «قد یصطبغ شعر شاعر بصبغة خاصة کالتفاؤل أو التشاؤم، والتشاؤم ینتج عن ظروف الشاعر الخاصة وتفکّراته الحزینة. ومن الذین اشتهروا فی الأدب العربی بالتشاؤم أبوالعلاء المعری "من الأدب القدیم" وعبدالرحمن شکری "فی الأدب الحدیث".» (ضیف، ۱۹۵۹م: ۱۱۱)

وإلی جانب العوامل الاجتماعیة والسیاسیة نلاحظ أسباباً أخری کالعاهات الجسدیة (العمَی، العَرج و...) والهواجس النفسیة کالتفکر والتأمل فی الموت والفناء والزوال، والفقر والمنزلة الاجتماعیة المتردّیة للأدیب وغیره. والإنسان کائن یتفکر ویتأمل، ویسوقه تفکّره نحو ألوان من الحزن والأسی وضروب من الیأس والقنوط وبالتالی التشاؤم؛ وهو بالتالی یبثّ أحاسیسه وعواطفه فی الشعر والأدب ویشکو المصائب والأزمات والآلام بوساطة اللغة.

وهذا المقال باعتماد المنهج الوصفی- التحلیلی یحاول الإجابة عن الأسئلة التالیة:

۱. ما هو التشاؤم؟
۲. ما هی دواعی التشاؤم وتداعیاته فی حیاة المعری وشکری؟
۳. ما هی أهمّ مظاهر التشاؤم فی شعر الشاعرین؟

التشاؤم[1] لغةً واصطلاحاً

التشاؤم لغة من مادة شأم، والشؤم: خلاف اليُمن، وشأم الرجل قومه، أى جرّ عليهم الشؤم فهو شائم، والمتشائم: المتطيّر، من كان سيئ الظنّ بالحياة. أنشد سيبويه للأحوص:

«مَشائيمُ ليسوا مُصلحين عشيرة ولا ناعــب إلّا بشــؤم غرابها»

(ابن منظور، ۲۰۰۳م: ذيل شأم)

وفى قاموس المحيط: التشاؤم: التطير، والمتشائم: من يسئ الظن بالحياة، والشؤم يعنى الشــر، وشأمهم شؤماً: جرّعليهم الشــؤم. وفى التنزيل العزيز قال تعالى: «هُم أَصحابُ المَشئَمَة.» (الفيروزآبادى، لاتا: ٤/٥٧٤)

والتشــاؤم اصطلاحاً: «اســتعداد شــخصى أو سمة كامنة داخل الفرد تؤدى به إلى التوقع الســلبى للأحداث.» (اليجوفى والأنصارى، ۲۰۰٥م: ۲۱۳) كما يعرّفه سليكمان "Seligman" بأنّــه «إدراک الفرد للأشــياء والظواهر من حوله بطريقة ســلبية؛ فالفرد المتشــائم يرى الفشــل بأنّه مأســاة لا يمكن الخروج منها. وهو عادة لا يســتطيع وضع حلول ناجعة لمشــاكله اليومية، مما يجعله دائم الســؤال وفى حالة من التردد والشک.» (Seligman, 1994: 18)

خلفية البحث

قــد كثرت الدراســات الأدبية والنقدية التى تناولت أباالعــلاء المعرى وعبدالرحمن شــكرى، منها: شــوقى ضيف (۲۰۰۳م) فى كتاب دراســات فى الشعر العربى المعاصر يتناول التشــاؤم لدى شكرى بطريقة مختصرة ناقدة، والحق أنّه كتب كثيراً حول شكرى وتشاؤمه.

أحمد غراب (۲۰۰۷م) فى كتاب تحت عنوان عبدالرحمن شكرى. وفيه تناول الشاعر من جوانب عديدة، أحدها الجانب النفسى، ويعالج التشاؤم، والمرأة والموت فى شعره.

أنــس داود (۲۰۰۷م) فى كتاب عبدالرحمن شــكرى ونظرات فى شــعره. والكتاب يتناول أهمّ القضايا فى حياة شكرى، ويتكلم عن خمس قصائد للشاعر.

---

1. pessimism.

ثریا بنت بشیر بن محمد الکعکی (۲۰۰۹م) فی رسالة باسم التشاؤم عند عبدالرحمن شـــکری، فالکاتبة تدرس وتنقد التشـــاؤم عند شـــکری وتعتقد بأنّ التشاؤم عنده لیس بمثابة مرض نفســـی یعانی الإنسان منه، ولکنَّ للعوامل السیاسیة والاجتماعیة والدینیة أثر کبیر فی بروز هذه الحالة عند شکری.

حســـین جمعة (۲۰۱۱م) فی رســـالة باســـم الاغتراب فی حیاة المعری، یتطرق فیها إلی مفهوم الاغتراب ویعرفه بأنّه هو التجاذب النفســـی بین الرضا والرفض، بین الحریة والقهر، بین الانفتاح والانغلاق، وبین الرجاء والإحباط، ویری أنّ الغربة هی التی یفقد الإنسان حریته واستقلاله الذاتی بتأثیرالأسباب الاقتصادیة والاجتماعیة والدینیة و...، ثم یقـــوم بذکر الألفاظ الدالـــة علی الاغتراب فی الفصول والغایات وســـائر مصنفات المعری الشعریة والنثریة.

وهناک فی الأدب الفارسی:

نرجس قندیل‌زاده (۱۳۸۰) فی رســـالة بعنوان: مرگ وزندگی در اشعار أبی‌العلاء المعری "الموت والحیاة فی أشعار أبی العلاء المعری": تتحدث الرسالة عن حیاة المعری وأسباب تشاؤمه، ثمّ تقوم بدراسة بعض أشعاره.

وإنســـیة خزعلی (۱۳۸۵) فی مقال بعنوان: "الخیام والمعری بین التشاؤم والتفاؤل" والمقال مقارنة بین الخیام والمعری وفیه حدیث عن التشـــاؤم المطلق والنسبی فی حیاة الشاعرین؛ وتری الباحثة أنّ الأمر یتجاوز دائرة الإنصاف إذا أطلقنا مصطلح المتشائم علی شاعر، بل الأحری أن نسمّی بعض الأشعار، أشعار الشکوی والنقمة علی الوجود بدل التشاؤم.

ولیلا امینی لاری وسید فضلالله میرقادری (۱۳۸۸) فی مقالة باسم "بررسی تطبیقی افکار و عقاید أبوالعلاء وخیام" (دراسة مقارنة فی أفکار وآراء أبی‌العلاء والخیام).

ومحمـــد خاقانی وآخـــرون (۱۳۸۹) فی مقالة بعنوان "جـــبر واختیار در جهان‌بینی حافـــظ و معـــری" (الجبر والاختیار فی رؤیة حافظ والمعـــری) یدرس الباحثون الجبر والاختیـــار عند المعری وحافظ ویشـــیرون إلی اهتمام الشـــاعرین بهاتـــین القضیتین

ويعتبرون الجبر أحد أسباب التشاؤم عند المعری.

وجميل جعفری وشـرافت كريمی (١٣٨٩) فی مقالة تحت عنوان: "عبدالرحمن شكری ورباعيات خيام". يعتقد الباحثان أنّ ثمة علاقة بين أفكار خيام وعبد الرحمن شـكری، ومن ثمّ يشيران إلی أنّ شكری قام بترجمة عدة رباعيات من خيام وتأثر بهذه الأبيات، كما يعتقد أنّ لأشعار خيام دوراً فی تعرف شكری علی آداب الشعوب الأخری.

تجدر الإشارة أنّ الباحثين المذكورين تحدثا فی الأغلب عن المعری وشكری بصورة عامة؛ ونظراً لعدم وجود دراسـة سـابقة توازن بين المعری وشـكری فی اتجاههما نحو التشاؤم نری أنّ هذا المقال يحوی فی طياته أشياء جديدة ومفيدة.

التشاؤم ودواعيه عند المعری

«كان المعری ذا خلق ذميم، قصير القامة، نحيف الجسـم، واسع الجبهة، مشوّه الوجه بآثار الجُدری والعمی، غير أنّ ذلک الثوب الرثّ كان يحوی نفساً كبيرة.» (الفاخوری، ١٣٧٧ش: ٦٨٣) «وكان منـذ حداثته يسـیء الظن بالناس، لا ينظر إليهم نظرة الرضی والطمأنينـة، ويميـل إلی الانقباض عنهم؛ وحُبّبت إليه العزلـة.» (الحلبی، ٢٠٠٧م: ١٧) «وهو لما رجع إلی المعرة لزم بيته، فلم يخرج منه وسمّی نفسه رهين المحبسين، يعنی حبس نفسـه فی المنزل وترک الخروج عنه، وحبسـه عن النظر إلی الدنيا بالعمی.» (الحموی، ١٩٨٠م: ١٢٤) كانت حياة المعری كلها مجاهدة وشـقاء ومعاناة وكانت تأملا فی الحياة والموت.

لتشـاؤم المعری عدة دواعٍ، منها أنّه كان يعانی مـن فقد بصره؛ فقد «أصيب المعری بالجُدری بعد أربعة أعوام من مولده فذهب بصره، ولم يعرف من الألوان إلّا اللون الأحمر وهو لون الثوب الذی لبسه يوم أصابه الداء.» (أيوب، ١٩٩٠م: ٢٠٣) وغنی عن الشرح أنَّ هذا العامل الرئيس جعله كبير التشاؤم. يضاف إلی ذلک موت والديه وفقره الشديد. وقد ملأ أبوالعلاء كتابه اللزوميات بهذا التشـاؤم الواسع من الدنيا ووصف الحياة بأنّها دار الآلام والعـذاب وقد يسـتعرض الحياة مـن جميع جوانبها وينقدها نقدا سـاخرا فـی جرأة وصراحة. يضاف إلی ذلک أنّه عاش فی زمن ملیء بالفسـاد بكلّ أشـكاله

الاجتماعية والاقتصادية والسياســية؛ فالعصر العباسي «ينقسم من حيث السياسة إلى قســمين:عصر القوّة وعصر الضعف، وكان أبوالعلاء يعيش في عصر الضعف والفســاد.» (حســين،١٩٥١م: ٣٥-٧٧) كان المعــري يرى أنّ حياة الإنســان كلّهــا بيد القدر وهو المســيطر على كلّ شئ ولا يستطيع الإنســان الخلاص منها وهو سيموت لا محالة، كما مات من ســبقه. كلّ هذه العوامل جعلت الشاعر متشائماً شديد التشاؤم بحيث لا يرى في الحياة أيّ تفاؤل وهو ما زال يدافع عن تشاؤمه كما يقول طه حسين: «كنت أحدث أباالعلاء بأنّ تشــاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلّا العجز عن ذوق الحياة والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ومن نعيم ولذّة ويقول أبوالعلاء إنك ترضى عمّا لا تعرف وتعجب بما لا ترى.» (حسين، ١٩٧٣م: ١٣-١٤)

التشاؤم ودواعيه عند شكري

قد تحدث الكثير عن التشــاؤم لدى عبدالرحمن شــكري وأنَّ شــعره توشّح بالثوب الأســود. يقول شوقي ضيف: «لعل مصر لم تعرف في عصورها المختلفة شاعراً متشائماً ضاق بكل ما حوله حتى بنفســه كما عرفت في عبدالرحمن شــكري، وقد نشــر ســبعة دواوين بدأ بأولها، وانتهى بآخرها (١٩١٩م)، وكلها تصور لنا قصة ســوداء من التشاؤم الحزين الممرض.» (ضيف، لاتا: ١٠٩)

ومن دواعي التشــاؤم عند الشــاعر: «إحســاس يقوده التفكــير، الخيال الخصب، أوضاع الأمة، الرومانســية وتأثر شــكري بها، الإخفاق في تحقيق الأهداف والوصول إلى الآمال.» (الكعكي، ٢٠٠٩م: ٦٦)

إنّ شــكري يســعى للســعادة وبلوغ الآمال، لكنَّه حين يطلب تحققها لا يرضى، بل يطلب دائماً المزيد، ولعدم تحقق المراد تذوب لذة الســعادة، فيشــعر باليأس، فتضطرب حياتــه، كما أنَّه عاش في «عصر حافل بالاضطرابــات والأحداث الكبرى في تاريخ مصر والعــالم وخاصة المدة ما بين الحربين العالميتين التــي اصطلى بنارهما، كما عانت مصــر كثيراً من ويلاتهــا وما نتج عنها من آثار ســيئة اجتماعيــة وثقافية في تاريخنا الحديث.» (الشطي، ١٩٩٤م: ١٧٥) والحق أنَّ شكري «قد عاش في فترة قلقة من حياة

مصـــر، اختلّطت فى أثنائها الآراء والمذاهب السياســية وشــاعت خلالها روح التمزّق الاجتماعى.» (عيد، ٢٠٠٣م :١١١) وكانت مصر فى هذه المرحلة السوداوية من حياتها «ترى قهر الاســتعمار وقيوده وأغلاله على نفســها، وكانت لمصر ظروف سيئة فى ذاك الزمان. يقرّر شــكرى فى فصل مــن اعترافاته بأنَّه قد طغت موجــات اليأس طغيانا جارفا فى تلك الأيّام الســود، أيّام الاحتلال على جميع الشــباب وجميع النفوس، وهو طغيان قد فلّ العزائم وثبّط الهمم وأمات الآمال والقلوب، فلم يعد الشــباب يستطيعون الإقدام والعزم الصادق والهمّ البعيد، بل أصبحوا فريســة الإحجام والتردد والخنوع.» (ضيف، ١٩٥٩م: ١١٢)

وقد كان شكرى من أعلام المدرســة الرومانسية فى الأدب العربى. ومن خصائص هذه المدرسة: «غلبة الكآبة ومشــاعر الحزن والصراع النفسى الدرامى وشيوع نغمات البكاء واليأس والانفصال عن المجتمع والشعور بهشاشة الحياة ودنوّ شبح الموت، لكنه الموت الحنــون المخلّص لا الموت المخيف.» (الأصفــر، ١٩٩٩م: ٤٩) وقد كان الأدباء الرومانسيون «يحلمون بتحقيق العالم الوردى ويتحسّرون أسفاً على تلك الأيّام الخوالى التى يعيش فيها البشر سعداء فى براءة بغير حزن ولا محن.» (الشاذلى، ٢٠٠٦م: ٦٥)

وربّما كان لأحداث طفولته أعظم الأثر فى نفســه الكئيبة؛ فقد «كانت طفولته مهددة بعدم الكفاية والسعادة وعدم الأمان، كما شاهد أنَّ أسرته يعانون المرارة ويحملون الهم، ووعى ما وعى من تشــرد والده وســجنه، فكانت صدمة لم تغب عن ذاكرته.» (يوسف، لاتا: ٢)

وبالمناسبة نرى لزاماً علينا أن نذكر تأثر جماعة الديوان ومن بينهم شكرى بالشاعر والمفكر الإيرانى الشهير عمر الخيام. يتحدث يوسف بكار عن ذلك بقوله: «عبدالرحمن شــكرى أقل زميليه "المازنى والعقاد" اهتماماً بالخيام والرباعيات، ســواء من حيث ما كَتــب عنه أو ما تَرجم مــن الرباعيات وكتب عنها. فأمّا من حيــث الكتابة عن الخيام والرباعيات، فلم أجد له سوى مقال عنوانه "جميل صدقى الزهاوى" نشره فى المقطم.» (١٠ آذار، ١٠٣٦: ١١) «وهــو يوازن فى هذه الســطور القليلة بــين الزهاوى والخيام موازنة تنمّ عن أنَّه قرأ شــعريهما. ولست أرتاب فى أنَّه كتب المقال بعد أن ترجم ثلاث

رباعيات فقط عن ترجمة فيتزجرالد نشـــرها أول مرة فی ديوانه الثانی "لآلی الأفكار" عام (١٩١٣م).» (بكار، ٢٠٠٤م: ٨٩)

«فالمتأمل في شـــعر شـــكری يلاحظ بوارق من آراء الخيام ورؤيته تجاه الحياة فی ديوانه، وهذا يدلّ على أنَّه قد تأثر بالخيام.» (جعفری وآخرون، ١٣٨٩ش: ٤٧)

مظاهر التشاؤم عند الشاعرين

١. الموت

١-١. الموت عند المعری

كثـــيراً ما يتطرق المعری فی أشـــعاره إلـــی ظاهرة الموت. وكان المعـــری ذا عاطفة شـــديدة، فتأثر بموت أمّه تأثّراً لا يوصف وأنشـــد فی موتها أشعاراً حزينة، لأنَّه كان فی الطريق إليها ولكنَّها ماتت دون أن يلتقيا:

«مضت وقد اكتهلت، فخِلتُ أنِّی   رضيعٌ مـــا بلغتُ مدَى الفِطام
سألتُ متى اللقاءُ فقيل حتّی   يقوم الهامـــدون من الرِجام»

(المعری، ١٤١٠ق: ١٨٦)

ثم جاءته الأيّام بنعی أبيه وتكهّن الشـــاعر بحسّـــه أنَّ فی جعبة الأيام سهاما أخری ستصيب قلبها:

«لقد مَسَخت قلبی وفاتُک طائرا   فأقسم ألّا يستقرّ على وَكن»

(المصدر نفسه: ٣١١)

وعندما توفی أبوه نفذت الطعنة إلى صميم كيانه وفقد هذا الشاب الضرير أبا رحيماً وفقد الصبر والاحتمال:

«كأنّ دعاءَ الموت باسمک نَكزةٌ   فَرَت كَبدی والسُمُّ يَنفُذُ فی أُذنی»

(المصدر نفسه: ٨٥)

لا يـــری المعری فـــی الحياة أقوی من الموت، فهو القوّی الذی لا يُغلَب. والإنســـان شـــديد التعلـــق بالحياة، وطول العمـــر، والمعری يری فی هذه الرغبـــة حمقاً كبيراً. يقول المعری:

«ومن يكن يومَ الوَغَى باسلاً فالمـوتُ فـى حَملته أبسَـلُ
وجُرعـةُ الذيفـان مشـروبةٌ وغيرُها المستعذَبُ السَلسَل»

(المعرى، ١٩٨٨م: ٥٢٣)

وفى رأى المعرى أنَّ العاقل يرجّح الموت المريح على عناء الحياة، ويسـتعد لساعة الرحيل ويرحّب بملك الموت:

«أهلاً بغائلة الـردَى وإيّابها كيما تُسـترّنى بفضـل ثيابها
دنياك دارٌ إن يكن شُـهّادها عقلاءَ لا يَبكوا على غُيّابها»

(المصدر نفسه: ٢٠٢)

١-٢. الموت عند شكرى

فى ديوان شـكرى نـرى كثيراً من الأبيات تدور حول المـوت؛ فهو يرحّب بالموت والمـوت عنده «مهرب من آلام الحياة، وملاذ من متاعبها وأهوالها، وهو دائم الجمع فى غزله بين فكرة الحب وفكرة الموت.» (أدهم، لاتا: ١٩) يقول شـكرى فى تفضيل الموت على الحياة:

«كلُّ ما كان عزيزًا فهو للنفـس تَعلّةٌ
ومَمـاتُ المَرءِ رُزءٌ وحياةُ المَرء ذِلّة»

(شكرى، ١٩٥٨م: ١٠٥)

كما أنّه لا يحبّ الحياة بين أعدائه ويرجّح الموت على مثل هذه الحياة:
«ألم يكفِ الحوادثَ أنَّ عَينى تُريقُ القلبَ فى ماء البُكاء؟
حَياتى بـينَ أعدائـى مَماتٌ ومَوتـى بين أحبابـى حياةٌ»

(المصدر نفسه: ١١٩)

إنَّ شـكرى حزين بسبب الظروف السيئة المسيطرة على حياته؛ ومن ثم يحبّ الموت ويعتبره أروح من الحياة:
إذاكان فى موت الفتَى راحةٌ له فأيُّ رَجاءٍ فى الحياة يُريدُه؟
عَجبتُ لهـذا الدهر إمَّا يَغُرُّنا ببعض المُنَى حتّى يُرجَّى حَميدُه

فهو يفضّل الموت ويعتبره الأمن والخلد المرغوب فيهما:

«هل العَيشُ إلّا ساعةٌ ثمّ يَنقَضِي   هل الدهرُ إلّا أشهُرٌ وعُصورُ؟
وما الموتُ إلّا الأمنُ والخُلدُ صِنوُهُ   ألا إنّ فقــدانَ الحياة حُبورُ»

(المصدر نفسه: ٣٤٠)

ويرى أنَّ الطريق الوحيد للخلاص من هذا العناء هو الموت:

«إنّي وَلِعتُ بعيشٍ كلُّه خُدَعٌ   كما بَرِمــتُ بعيشٍ غيرِ مُقتَبل
ما من مُجيرعلى هذا المَلال سِوَى   موتٍ يُبَعِّدُ بين النَفس والعِلَل»

(المصدر نفسه: ٦٧٨)

٢. الشكوى من الزمان

٢-١. الشكوى من الزمان عند المعري

يذمّ المعري الدنيا ويشتكي منها ويكرهها ويرى أنَّ الدنيا ليست معتدلة في تصرفاتها، بل إنَّها تتصرف عادة بالإفراط أو التفريط، ويقول لو كانت الدنيا عريســاً لطلّقتُها، لكنَّه لا بدَّ لها من العيش في هذه الدنيا الدنية:

«يــا أمّ دفــرٍ، لَحــاكِ الله والدةً   منكِ الإضاعةُ والتفريطُ والسّرَفُ
لو أنَّكِ العرسُ أوقعتُ الطلاقَ بها   لكنَّكِ الأمُّ هل لي عنكِ منصرَفُ؟»

(المعري، ١٩٨٨م: ١٤٨)

ويرى المعري أنَّ الدنيا لا خير فيها وأنَّ الدهر كالبحر يغرق فيه الناس وأخبارهم:

«مَن ادّعَى الخيرَ مِن قوم، فَهُم كُذُبُ   لا خيرَ فــي هذه الدنيــا ولا خِيَر
وسِــيرةُ الدهر مــا تَنفــكُّ مُعجِبةً   كالبحر، تَغرَقُ في ضَحضاحِها السِيَرُ»

(المصدر نفسه: ٥٧٨)

كما يرى أنَّ الحياة شرّ والاعتقاد بالخير فيها وفي أهلها ضرب من الوهم:

«توهّمتُ خيراً في الزمان وأهلِه   وكان خَيالــاً لايَصِــحُّ التَوهُّمُ»

(المصدر نفسه: ١٣٧٨)

والمعــري يــرى أنَّ مصائب الدنيا كثيرة، بــل الحياة كلّها مصائــب ولا يمكن للمرء

التخلّص منها، وأهون هذه المصائب عند الإنسان الفطن، الموتُ:

«مَصائبُ هذه الدنيا كثيرٌ   وأيسَرُها على الفَطِن الحِمامُ
مُصابٌ لا تنزّه عنه نفسٌ   ولا يَقضى بمدفعه الزِمامُ»

(المصدر نفسه: ۱٤۰۳)

۲-۲. الشكوى من الزمان عند شكرى

يصرخ شكرى ويشتكى من الزمن، إذ إنَّه لا يستطيع الوصول إلى طموحاته؛ ومن ثمّ فهو حزين ودموعه تجرى دائماً وقد أصابه الهرم، مع أنَّه شاب، ومن هنا يميل إلى الموت ويرجّحه على الحياة المليئة بالآلام:

كفى حزناً إنَّ التطلُّب بالصبر   وإنَّ مآقى العَين أدمُعُها تَجرى
«لقد لَفَظَتنى رحمةُ الله يافعاً   فصرتُ كأنّى فى الثَمانين من عُمرى»

(شكرى، ۱۹۵۸م: ۸۵)

وهو يرى أنَّ الزمن سبب حزنه ويأسه وعدم وصوله إلى آماله وأحلامه؛ ومن هنا لا يستطيع أن يثنى على الدهر ويحمده:

«كيف أُثنِى على الزمان إذا كا   ن ارتقابُ الآمال من عَزَماتى»

(المصدر نفسه: ۷۱)

وهو يشكو من مرارة العيش وإيقاعه الموجِع، وفيها جماعة تقدّمته، رغم أنَّه كان يفوقها ذكاءً وكفاءة:

«حياةٌ كَدَمع العَين أمّا مذاقُها   فمُرٌّ وأمّا وَقعُها فوَجيعُ
تَقَدَّمَنى فى النّاس مَن لم يُجارِنى   وأخَّرنى أنَّ الذكاءَ يَروعُ»

(المصدر نفسه: ٤٥٤)

۳. الغربة

۳-۱. الغربة عند المعرى

والغربة من دوافع الحزن والتشاؤم عند الأدباء، ومنهم المعرى؛ يشتكى الشاعر منها

وهو في موطنه:

«متـــى ما يأتني أجلي بأرضي فنـــاد علــى الجنـــازة للغريب
أُكاشـــرُ مَن لقيتُ، على حذارٍ وليس على اعتقادي من عَريب»

(المصدر نفسه: ١٨٢)

٣-٢. الغربة عند شكري

يعاني الشاعر، الغربة والوحشة، وكثرة الهموم والأتراح:

«فقضَى عيشَه غريباً عن الأه لِ قليلَ العَــزاءِ جَمَّ الهُموم»

(شكري، ١٩٥٨م: ١٨٥)

٤. اليأس

٤-١. اليأس عند المعري

إنَّ المعري يائس خائب، ولا يرجو خيراً في الحياة:

«من ادعى الخَير من قوم فهم كُذُب لا خَير في هذه الدنيا ولا خِيرُ»

(المعري، ١٩٨٨م: ٥٧٨)

وهو يتردد أحياناً بين اليأس والأمل ولكنه لا يرى كبير قيمة فيهما:

«فــلا تيأســنّ لليــلٍ دَجَــا ولا تفرَحَــنّ بفجــرٍ سَــطَع
ولا تَحفِلَــن أ للســيّب أم مع الســيف قُدّم ذاك النّطع»

(المصدر نفسه: ١٤٤)

٤-٢. اليأس عند شكري

شكري يائس خائب هو الآخر، وهو مشتغل بالأحداث الأليمة عن الحب:

«وكيف يكون الحبُّ عنّي راضيا وقلبي عنه بالحوادث مَشغولُ؟!
ولا راحة في العيش ما دُمتُ هكذا يُنَغّصُني في العيش يأسٌ وتأميلُ»

(شكري، ١٩٥٨م: ٩٤)

وهو يرى أنَّ الحياة مليئة بالأخطار ولا داعي فيها للتفاؤل:

«قنوعِ اليأس يَجحدني رجائي   وهَـمُّ النفس داعيـةُ الرَخاءِ
وقدغَلَبت صُروفُ الدهرحَزمي   فجالـدتُ المصائبَ بالنجاء»

(المصدر نفسه: ۹۱)

وهو يشعر بالحسرة والحزن وغير مهيأ لأسباب الفرح والنشاط لبعده عن حبيبه:

«أ عِيدٌ وقلبي من رِضاك بعيدٌ   فيا عجباً للدهر كيف يَكيدُ؟!
ولكنَّ في العيد شَجواً وحَسرةً   وإنِّـي لِمَـن يَلتذّه لَحَسـودُ»

(المصدر نفسه: ۲۵۳)

يعتقد الشاعر بأنَّ الحياة تدفع الإنسان إلى الأمل، فلا ينفعه الأمل، وتدفعه إلى اليأس فييأس وهو يرى نِعَمَ الدنيا مزيجةً بالحزن والأسى والإنسانَ متردداً بين هاتين العاطفتين:

قال داعِي الهَـمّ قولاً صادقاً   إنَّمـا نحـن عَبيـدٌ للمُنَـى
عَجبـاً للدهـر فـي أحكامِه   يَجلِبُ النعمةَ في داعِي الأسَى

كما يستنتج أنَّ الإنسان خُلق لكي يُصاب بالشقاء واليأس وهذه هي سنة الحياة:

«خُلقَ الإنسانُ كي يَشقَى بها   يَبتغِي في نَيله بُرءَ الشَـقاء»

(المصدر نفسه: ۱۷۵)

۵. القضاء والقدر

۵-۱. القضاء والقدر عند المعري

إنَّ المعري كان يعتقد بالقضاء والقدر ويعتبر النحس والسـعد مقدرين على الإنسان ويقـول بأنَّ النحوس أكثر من السـعود، كما يؤكِّد علـى أنَّ الحياة كلّها نحس ولا يوجد فيها مثقال ذرة من خير:

«وإن يكُ في الدنيا سُعودٌ فإنّما   تكون قليلاً كالشُذوذ الشَوارِدِ»

(المعري، ۱۹۸۸م: ۸۷)

ويرى أنَّ العلم لا يُبعد العالِمَ عن الموت، بينما قد يسلَم الجاهل منه أحياناً:

«كم سَـلِمَ الجَهولُ من المَنايا   وعُوجلَ بالحِمام الفيلسوفُ»

(المصدر نفسه: ٦۲)

یعتقد المعری بأنَّ أمورنا برمّتها فی ید القضاء والقدر ونحن لسنا بمخيَّرين، ولا يوجد فی حیاتنا السلام والأمن إلّا وهو مقترن بالشرّ والفساد، والدنیا عنده ملیئة بالفساد، ومن ثمّ یأتی بالأدلّة علی صحة الجبر:

«أرَی شَواهدَ جَبرٍ لا أحقّقه   كأنَّ كلّاً الی ما ساء مَجرورُ
وعالَمٌ فیه أضدادٌ مقابلةٌ   غِنیً وفقرٌ ومَکروبٌ ومَقرور»

(المصدر نفسه: ٥٨٥)

والإنسان لم یکن مختاراً فی ولادته ولا فی موته، فکیف یکون مختاراً بعد ذلک؟!

«ما باختیاریَ میلادی ولا هَرَمی   ولا حیاتی فهل لی بَعدُ تَخییرُ؟»

(المصدر نفسه: ٥٨٨)

٥-٢. القضاء والقدر عند شکری

یری شکری أنَّه مضطر للعیش ولیست الحیاة باختیاره، ولهذا یفضّل الموت علی الحیاة:

«لیتنی مِتُّ قبل أن أنکر العَی   شَ ولکننی فَقَدتُ الخِیارا
أنا فی ذمّة الزمان ولکن   لا أُسیغُ الحیاةَ إلّا اضطراراً»

(شکری، ١٩٥٨م: ٩٥)

النتیجة

ینشأ تشاؤم الشاعرین المعری وشکری عن عدّة عوامل، منها: تردیة الأوضاع الاجتماعیة والسیاسیة، والمشاکل النفسیة. وکان المعری یعانی أیضاً بعض العاهات الجسدیة کالعمی، کما کان شکری ذا نزعة رومانسیة، یغلب علیه الحزن والأسی والقلق والتشاؤم و.. . وهناک أیضاً عواطف الشاعرین المشبوبة، وحساسیتهم المفرطة، کما أنَّ الشعور بالألم ترک فی نفس المعری وشکری أثراً أعمق وأشدّ مما یترکه فی نفوس الناس العادیین. ولاشک أنَّ ظروف الشاعرین الخارجیة سوّغت هذا الحزن الأسود القاتم الذی شاع فی أدبهما، غیر أنَّه تجدر الإشارة إلی أنَّ التشاؤم الموجود فی أدب الشاعرین لا ینشأ عن الظروف الخارجیة فحسب، وإنَّما یعود أیضا لمزاجهما الحزین

وتفكرهما العميق في قضايا أساسية كالموت والحياة والجبر والاختيار و...، الأمر الذي زاد الشاعرين تشاؤماً وانطواء على النفس، وجعلهما عزوفين عن الناس، غير راغبين في معاشرتهم ومخالطتهم.

وقد تنوعت مظاهر التشـــاؤم عند الشاعرين، من خوف يرقبهما في كل شئ ولحظة، وســـوء ظن بالناس وحتى بالنفس، وحب للمـــوت وتفضيله على الحياة، والحديث عن خبث الحياة وغدرهـــا وعدم جدواها واعتزال للحياة وانقطـــاع عن ملذاتها، واعتقاد بالقضاء والقدر، والشكوى من الزمن والتبرم بالحياة.

ويمكن القول بأنَّ لتشاؤم المعرى في اتجاهين: اتجاه نفسي واتجاه اجتماعي، والاتجاه النفســـي يتمثل في إصابته بالعمى منذ طفولته، فموت والديه، ثم معاناته الفقر الشـــديد، وحبسه لنفسه في البيت واعتزاله عن الناس. ومن المنطلق الاجتماعي عاش المعرى في عصر كانت الحياة فيه مضطربة أشدّ اضطراب، وقد انعكس تردّية الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في شعره.

أما التشـــاؤم عند شـــكرى فهو في الأكثر ذو اتجاه اجتماعي؛ فهو يشكو من الفساد السياســـي والاجتماعي والاقتصادي الســـائد وقد يشكو من جفاء الأصدقاء وغدرهم وخداعهـــم، فقد كانوا بالأمس أصدقاءه المقربـــين ولكنَّهم الآن قد انقلبوا عليه وتغيروا نحو الأســـوأ. أضف إلى ذلك كله مزاجه الحزين وتأثره بالمدرســـة الرومانســـية الغربية وببعض أدباء العرب المتشائمين من أمثال المعرى هذا وابن الرومي و...، وقراءاته أيضا في الشعر الخيامي في ترجمته الإنكليزية و... .

المصادر والمراجع

ابن منظور، أبوالفضل. (۲۰۰۳م). لسان العرب. بيروت: دارصادر.

الأصفر، عبدالرزاق. (۱۹۹۹م). المذاهب الأدبية لدى الغرب. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

أدهـــم، على. لاتا. «الأســـتاذ عبدالرحمن شـــكرى، لمحات عن حياته ونظرات في شـــعره». مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى. صص ۱۳– ۲۷.

أيوب، عبدالرزاق. (۱۹۹۰م). انعكاس الفكر السياســـي على الأدب العربي في العصر العباســـي. لامك: دار الطلاس.

بطرس، أنطونيوس. (٢٠٠٥م). الأدب: تعريفه، أنواعه، مذاهبه. بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب.
بكار، يوسف. (٢٠٠٤م). جماعة الديوان وعمر الخيام. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
حسين، طه. (١٩٧٣م). مع أبي‌العلاء في سجنه. القاهرة: دارالمعارف.
ـــــ (١٩٥١م). تجديد ذكرى أبي‌العلاء. الطبعة الرابعة. القاهره: دارالمعارف.
الحلبـي، ابن العديم. (٢٠٠٧م). الإنصاف والتحرى في دفع الظلم والتّجرى عن أبي‌العلاء. الطبعة الأولى. دمشق: دار الجولان للطباعة.
السـميرى، جابر والطرطور، عبير سليمان محسن. (٢٠٠٩م). التطير مفهومه وآثاره وسبل علاجه. لامك: لانا.
الشاذلي، عبدالسـلام. (٢٠٠٦م). تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الشطي، عبد الفتاح. (١٩٩٤م). عبد الرحمن شكرى شاعراً. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
شـكرى، عبدالرحمن. (١٩٥٨م). ديوان شـكرى. جمعه وحققه نقولا يوسف ومحمد رجب البيومى. لامك: لانا.
الكعكي. ثريا. (٢٠٠٩م). التشـاؤم عند عبدالرحمن شكرى. رسالة لنيل درجة الماجستير. جامعة أم القرى.
ضيف، شوقي. (١٩٥٩م). دراسات في الشعر العربي المعاصر. الطبعة العاشرة. القاهرة: دارالمعارف.
ـــــ (لاتا). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. الطبعة العاشرة. القاهرة: دار المعارف.
عيد، رجاء. (٢٠٠٣م). لغة الشـعر قراءة، في الشـعر العربي الحديث. اسكندرية: منشأة المعارف جلال حزى.
الفاخورى، حنا. (١٣٧٧ش). تاريخ الأدب العربي. طهران: توس.
الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (لاتا). القاموس المحيط. لامك: دار إحياء التراث العربي.
المعرى، أبو العلاء. (١٩٨٨م). لزوم ما لا يلزم. الطبعة الثانية. لامك: دارالطلاس.
نهج البلاغة. (١٣٧٧ش). ترجمة د.جعفر شـهيدى. الطبعة الثانية عشرة. طهران: شركت انتشارات علمى وفرهنگى.
ياقوت الحموى. (١٩٨٠م). معجم الأدباء. الطبعة الثالثة. بيروت: دارالفكر.
اليجوفـي، نجوى والأنصارى، بدر. (٢٠٠٥م). «التفاؤل والتشـاؤم، دراسـة ثقافيـة مقارنة بين اللبنانيين والكويتين». مجلة العلوم الاجتماعية. م٣٣. ع٢.
يوسف، نقولا. (لاتا). عبدالرحمن شكرى، حياته وآثاره. لامك: لانا.
seligman،m.c(1994)، what you can change &what you cant. New York:knopf

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة - العدد الثاني عشر - شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٢١٥ ـ ٢٣٧

المفارقة التصويريّة فی شعر معروف الرصافی

حميد ولی‌زاده*
علی صيادانی**
علی خالقی (الكاتب المسؤول)***

الملخّص

المفارقة التصويريّة فنٌّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض؛ وتشمل تعريفات؛ الأوّل: مثل أن يقول المرء عكس ما يعني، الثاني: الهزء، الثالث: السخريّة. المفارقة التصويريّة تقنيّة مختلفة تمامًا عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفنّيّ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلک لأنَّ المفارقة التصويريّة تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها؛ هذا التناقض الّذى قد يمتدّ ليشتمل على القصيدة برُمَّتها. وتنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما؛ المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف الّتی التضاد بين المظهر والمخبر من عناصرها البارزة. المفارقة التصويريّة تعتبر إحدى مقوّمات شعر معروف الرصافی؛ التی يوظّف هذا العنصر الفنّی لإبراز أفكاره وعواطفه، ويصف أثناءها، المجتمع العراقی والكبت السياسی والاستعمار؛ هذه الآلية الشعريّة فی شعر الرصافی تؤدّی إلى الصحوة الشعبيّة والحثّ على مواجهة المستعمرين. هذه الدراسة تبيّن مواضع المفارقة التصويريّة عبر تحليل شعر معروف الرصافی. والمنهج الّذی اعتمدناه فی هذه المقالة هو المنهج الوصفيّ التحليليّ.

الكلمات الدليليّة: المفارقة التصويريّة، الإيحائيّة، معروف الرصافی، التناقض.

*. أستاذ مساعد بجامعة الشهيد مدنی الأذربيجانيّة فی تبريز، إيران.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران.
***. طالب الدكتوراه بجامعة الإمام خمينی الدوليّة فی قزوين، إيران. akhaleghi24@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة برجكانی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/١٩

المقدمة

«إنَّ المفارقــة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شــيئاً لكنَّه في الحقيقة يعني شــيئاً مختلفاً تماماً. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قــد عرف صورًا من المفارقــة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّــذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّى معنى كلّ منها في أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشــهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشري زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۰) جعــل الجرجاني (٤٧١هـ) معنى المعنى من خلال الكلام ضربين: المعنى، ومعنى المعنى؛ فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، ونصل إليه بغير واســطة، وأمّا معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذاك المعنى إلى معنى أخر. «وإنّ السامع يعقل معنى من الظاهر على ســبيل الاســتدلال، إذ يمكن قول شيء ما، ويقصد به معناه، وذلك من أثناء أنَّ المتكلّم يكون للمنطوق عنده معنى، وللجملة معنى من أثناء الاستعارة والمفارقة والأحداث الكلامية.» (الجرجاني، ۱۹۹٤م: ۱۷۷) ويشــير سي ميوك في كتابه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذي قد تطوّر بشــكل بطيء جدّاً في إنجلترا كما تطــوّر ذاك المفهوم فــي دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانــت المفارقة طريقة في معاملة خصم في الجدال، وفي نهاية القرن الثامن عشــر وبداية القرن التاســع عشــر اكتسبت كلمة "المفارقة" عددًا من المعاني القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز في المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شيئاً لكنَّه في الواقع يقول شــيئاً آخر مختلفاً تماماً، إذ المفارقــة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هي على ما تبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادّاً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عند ما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۳۸)

«البناء المفارقي يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، وعن اجتماع ثنائيــات متضادّة لا يجــب أن تجتمع. وتعرف المفارقة بأنَّها هي اســتراتيجيّة الإحباط، واللامبالاة، وخيبة الأمل، ولكنَّها -في الوقت نفســه- تنطوي على جانب إيجابي، فقد تنظر إليها على أنَّها سلاح هجومي فعّال. وهذا السلاح هو الضحك لكنَّه ليس الضحك

الّذی يتولّد عن الكوميديا، بل الضحک الّذی يتولّد عن التوتّر الحادّ، والضغط الّذی لابدّ أن ينفجر.» (الذبيانی، ١٤٣١ق: ١٦٢) وقد لانبالغ إذا قلنا إنَّ عدداً قليلاً من الشعراء يستطيعون التعبير عن المواقف الفاجعة بطريقة ساخرة ومقنعة ومؤثّرة، فالمفارقة بحاجة إلى شاعر واعٍ فطنٍ يستطيع أن يستلهم من مواقف مجدّدة مواقف متباينة، وأن يصل إلى عقل المتلقّی ووجدانه بطريق وعر لايجيد سلوكه إلاّ الواعون وليست السخريّة غاية بحدّ ذاتها ولكنَّها وسيلة للبلوغ إلى هدف نبيل، وليست كلّ سخريّة مفارقة، فالسخريّة المبتذلة والساذجة والمتهافتة لا مكان لها فی عالم المفارقة.

أسئلة البحث

نحن نواجه فی هذه المقالة عدّة أسئلة ونريد أن نجيب عنها:

١. ما هی المفارقة التصويريّة وأنواعها؟

٢. لمَ يستفيد الرصافی من هذا العنصر الفنّی؟

أجوبة البحث والفرضيات

١. المفارقة التصويريّة تقنيّة يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وإنَّ المفارقة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً لكنَّه فی الحقيقة يعنی شيئاً مختلفاً تماماً، وتنقسم المفارقة التصويريّة إلى أقسام مختلفة وهی المفارقة اللاشخصيّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسيط، والمفارقة الدراميّة، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.

٢. تعدّ المفارقة تعبيراً لغوياً، تسمح للرصافی بالدخول إلى عالم النصّ الأدبی، وتؤدّی مجموعة كبيرة من الوظائف التی تختلف مستوياتها من نصّ إلى آخر. ممّا جعلها آلة فعّالة ومفتاحاً جوهرياً من مفاتيح النصّ، وكان الرصافی يوظّف هذا العنصر الفنیّ فی أشعاره بالأشكال المختلفة حتّی تجسّد هذه التقنّية نفسيّة الرصافی وواقعه المعيش الذی يعانی منه. ومن أغراض توظيف المفارقة عند الرصافی: إن تباغت القارئ وتجعله بالتالی كثير الانتباه، إنَّها تحفز القارئ على التفكير والتأمّل فی موضوع المفارقة، تمنح

القارئ "انفعالياً" لأنّها تمنحه حسّاً باكتشاف علاقات خفيّة في القصيدة.

خلفيّة البحث

قد بحث عن المفارقة التصويريّة في البلدان العربيّة قليل من المقالات، منها "المفارقة التصويريّة في شعر مهيار الديلمي" لعامر صلال الحسناوي في مجلة آداب ذي قار، عدد ٤، تشرين الأول، ۲۰۱۱م. وكذلك كتاب "عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر" لكمال أحمد غنيم. ونظراً لأنَّ هذا الموضوع لم يبحث ولم يحقّق في بلادنا إيران، قمنا بإيراد وبسط هذا العنصر الإبداعيّ الفنّيّ في شعر معروف الرصافي لمعرفة المفارقة التصويريّة وتحليلها في شعره وكيفيّة عناصرها وأنواع المفارقة التصويريّة. والمنهج الّذي نستخدمه في هذه المقالة هو الوصفيّ التحليليّ.

المفارقة التصويريّة في اللغة

«المفارقة مصدر "فارق" في باب المفاعلة وجذرها الثلاثي "فرق". لا يخرج مفهوم المفارقة في اللغة عن معنى الفصل والتفريق ما بين الشيئين. نفهم منه أنَّ دلالة الأصل اللغوي للفرق تؤكّد مدلولاً واحدًا، وهو الانقسام والتباعد.» (الجوهري، ۲۰۰۵م: ۸۰۹) «وعند الرجوع إلى قاموس أكسفورد نرى أنَّ مصطلح "irony" مشتقّ من الكلمة اللاتينيّة "ironia" الّتي تعني التخفّي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن القصد وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الأوّل: هوشكل من أشكال القول، والمعنى المقصود منه عكس المعنى الّذي تعبّر عنه الكلمات المستخدمة ويأخذ –عادةً– شكل السخريّة حيث يستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذمّ والهجاء. والثاني: نتائج متناقضة لأحداث كما في حالة السخريّة من الأمور. والثالث: التخفّي تحت مظهر مخادع أو الادعاء والتظاهر.» (hornby، ۱۳۹۰ش: ۸۲٤)

المفارقة التصويريّة في المفهوم الاصطلاحي

ترجع أصول هذا الأسلوب إلى البلاغة العربيّة الّتي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ سواء أكان في شكله البسيط "الطباق" أم في

صورتـــه المركّبة "المقابلـــة" ومن المعلوم أنَّ هذا المبدأ يقوم علـــى الجمع بين المتضادّات اللفظيّة فى بيت أو عبارة ويشتمل على تناقض واقعىّ بين أجزاء المفارقة. ويرى د.سى. ميوك[1] -وهو من أهمّ دارسى المفارقة- أنَّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمـــة تحتوى على تقنيّات المفارقة وطرق اســـتخدامها، حـــتّى يتمكن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ عبارة من عبارات المفارقة الّتى يجدها فى النص الأدبىّ. وكذلك ترتبـــط المفارقـــة الّتى عنده بكثير من أشـــكال التعبير الأدبىّ، فهى تعـــدّ مزيجًا من فنّ الهجاء[2] وفنّ الســـخريّة[3] وفنّ العبث والفنّ الضاحک.[4] (Muecke,1982,17) «المفارقة التصويريّة مصطلح غربى لم تعرفه العربيّة ولم يدخل دراســـاتها إلّا من وقت قريب عبر الترجمة؛ والحقيقة أنَّ هذا المصطلح مسـّبب جدل واســـع حوله فى الغرب فهو مصطلح غامض شاکّ يثير الالتباس. فإذا كان "ما لا تاريخ له يمكن تعريفه" على حدّ تعبير نيّته؛ فإنَّ مسألة إيجاد تعريف محدّد لهذا المصطلح المراوغ العصىّ على الفهم، يعدّ مسألة صعبة جدّا نظراً لتاريخه الطويل المتشعّب.» (على، ٢٠٠٩م: العدد ٥٣)

«وقد وردت كلمة "آيرونئيا" لأوّل مرّة فى كتاب "الجمهوريّة" لأفلاطون وقد أطلقها علـــى أحد ضحاياه، وهى تعنى طريقة ناعمة هادئة فى خداع الآخرين، وتشـــير كلمة "آيـــرون" عند "ديموســـثينيس" إلى رجل يتهرّب من مســـؤوليّاته كمواطـــن بادّعاء عدم اللياقة. كما تعنى الكلمة عند ديموسثينيس إنساناً مراوغاً لا يلتزم بحال، يخفى عداوته، يدّعى الصداقة، يســـىء التعبير عن أفعاله، ولا يدلى بجواب واضح أبداً.» (كالين‌موكه، ١٣٨٩ق: ٢٥) «والفيلسوف الألمانى "سورن كيركيجور" يتّجه بشكل رئيسى فى مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعوه بـ"الطورين: الجمالى والأخلاقى من التطوّر الروحى". ويرى "كيركيجـــور" أنَّ من يمتلک مفارقـــة جوهريّة، فإنَّه يمتلكها طـــوال النهار، فهو لايتّصف بالمفارقـــة بين وقت وآخر، بل إنَّه يعتقـــد أنَّ الوجود كلّه يقع فى باب المفارقة، ولايتّخذ المفارقة وسيلة لينال إعجاب الآخرين.» (Rasmussen,2005:2)

1. D.C.Muecke.
2. Satire.
3. Sarcasm.
4. Humour.

«المفارقة التصويريّة تقنيّة يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قد عرف صورًا من المفارقة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّذى تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّى معنى كلّ منها فى أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الدور فى تلك الحكمة المشهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشرى زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۰) ويشير د.سى.ميوک فى كتابه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذى قد تطوّر تطوّراً بطيئاً جدّاً فى إنجلترا كما فى دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانت المفارقة طريقة فى معاملة خصم فى جدال، وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اكتسبت كلمة "المفارقة" عدداً من المعانى القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز فى المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، إذ المفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هى على ما يبدو عليه ولا يحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادًّا أوتنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۳۸)

وقد ذهب ميوک إلى أنَّ للمفارقة خمسة عناصر هامّة تميّزها:

الأوّل: تضادّ المخبر والمظهر: كما قلنا إنَّ صاحب المفارقة يقول شيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، والمفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هى على ما يبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً؛ إذ المفارقة تتطلّب تضاداً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدُّ التضادّ.

الثانى: العنصر الكوميديّ: هذا العنصر يكمن فى الخصائص الشكليّة للمفارقة: التضادّ أو التنافر الأساسيّ بالإضافة إلى غفلة مطمئنّة فعليّة أو مصطنعة وليس هناك امرؤ يناقض نفسه عن القصد (إلاّ عندما يريد حلّ تناقض على مستوًى آخر: الأمر الّذى لا يكون فيه تناقض فعليّ) وينجم عن ذلک ظهور تناقض مقصود يقيم توتّراً نفسيًّا لايسرى عنه سوى الضحک. وقد يحدث أن يكون العنصر الكوميديّ ضعيفاً فى بعض أمثلة المفارقة إذ العنصر المؤلم شديد، لكنَّ المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع

فيها العنصر الكوميدیّ والعنصر المؤلم.

الثالث: الغفلة المطمئنة: «وهی التی تعنی انخداع الضحية واتّصافها بالسذاجة الفكريّة والقناعــة البلهاء بمظاهر تتفاوت فی درجاتها من الكبريــاء والقناعة يصطنعها صاحب المفارقة متبجّحًا بعدم علمه إيّاها علی وجه الحقيقة، فهی غفلة مصطنعة من الشاعر فعلية لدی الضحية.» (شمادة علی، ۲۰۱۱م: العدد ۱۰) وهكذا تبدو الغفلة المطمئنّة للرصافی فی أعلی درجات غرور الممدوحين المتجاهلين وتبجّحهم بالكبرياء والنفاق معًا.

الرابع: عنصر التجرّد: التجرّد القائم علی اصطناع الشاعر "صاحب المفارقة" لصفات وأساليب معيّنة تتّســم بالموضوعية والصفاء والجدّية والحيادية، متّصلاً عنها فيبدو كأنَّ الأمر لايعنيه. وهو يوجد أحياناً فی الأســلوب المصطنع لدی صاحب المفارقة وأحياناً يوجــد فی الموقف الفعلیّ لدی صاحب المفارقة أو المراقب المتّصف بها. «إنَّ ما يشــعر به المراقــب ذو المفارقة –عادةً– فی وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخّص فی كلمات ثلاث: التفوّق، والحرّيّة، والتسلية. فوعی صاحب المفارقة بنفسه بوصفه مراقباً يميل إلی زيادة شعوره بالحرّيّة وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربّما من الحبور. وإنَّ وعيه بغفلــة الضحيّة يدفعه ليری الضحيّة مقيّداً متورّطاً حيث ينعم هو بالحرّيّة، مرتبطاً حيث يصبح هو غير ملتزم، مطمئنًّا سريع التصدّق أو ساذجاً، حيث يصبح هو منتقداً، مشكّكاً أو راضيــاً بتأجيل الحكم. وحيث يصبــح موقفه موقف امرئ يبدو عالمه حقيقيًّا ينطوی علی معنی يجد عالم الضحيّة وهماً أو تافهاً.» (علی، ۲۰۰۹م: العدد۵۳)

الخامس: «والعنصر الأخير هو العنصر الجمالیّ، حيث إنَّ القصّة الظريفة الّتی تحوی المكوّنات اللازمة لا تبعث الســرور إذا أسیء سردها وكذلك الأمر فی المفارقة. ويری ميوك أنَّ هذه العناصر متداخلة فی جميع الأحوال، وأنّ الظواهر الّتی تقتصر علی جزء من هذه الخصائص، أو تضمّها جميعاً عدا قليل منها فی شــكل ضعيف سوف ينظر إليها علی أنَّها ليست من المفارقة، أو أنَّها من أشباه المفارقة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۳۶)

وظيفة المفارقة

«للمفارقة وظيفة هامّة فی العمل الأدبی إذ شــغلت النقّاد والدارسين، وقد بيّنوا ذلك

فقال "فرويد" إنَّ المفارقة وسيلة شديدة القرب من النكتة، تحث لذّة كوميديّة لدى السامع تخلّصه من المكبوتات الداخليّة وشبه ميوک المفارقة بأداة التوازن الّتي تعطى الحياة توازنها أو سائرة بخط مستقيم، حينما تحمل على محمل الجدّ المفرط. وتؤدّي المفارقة وظيفة إصلاحيّة في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن الّتي تبقي للنصّ الأدبي بعداً جماليّاً من خلال قراءاته الّتي تتعدّد بحسب طبيعة القارئ.» (عباس، ۲۰۱۱: العدد ۲)

نبذة عن حياة معروف الرصافي (۱۲۹٤- ۱۳٦٤هـ/ ۱۹٤٥-۱۸۷۷م)

«ولد الرصافي في بغداد، وتلقّى علومه اللغويّة والأدبيّة على يد أحد من أشهر أساتذة بغداد في الدراسات الدينيّة واللغويّة، وهو ليس إلا الشيخ محمود شكري الآلوسي. بقي الرصافي يدرس على يد الآلوسي قرابة اثنتي عشرة سنة؛ وعندما قامت السلطات العثمانيّة بنفي الآلوسي من بغداد كان الرصافي قد بلغ درجة عالية من المعرفة باللغة والشعر القديم. ويرتبط اسم الرصافي بالأحداث السياسيّة في تاريخ العراق في العقود الأولى من القرن العشرين، كما يرتبط بالتطوّر الاجتماعيّ في العراق ونجد في شعره خطّا مستمرّا من التطوّر في الأفكار والعلاقات السياسيّة. كانت مسيرته ترتبط بالحياة العامّة، ورغبته في التسنّم على المناصب الرسميّة جعلته يراوح بين قبول السلطة ورفضها: عثمانيّة كانت أو بريطانيّة أو وطنيّة. لكنّ الرفض والتمرّد كانا إجمالاً من أبرز المواقف في حياته وشعره.كانت طبيعة الرصافي أبيّة مندفعة، فلم يستطع التسوية عموماً في المواقف الّتي لا تليق، لذلک عرف في حياته شيئاً من الفقر والنفي والبطالة.» (الجيوسي، ۲۰۰۷م: ۲٥۲)

«شعر الرصافي باستهانة الملک والحكومة وعدم منحه ما يستحقّه من التبجيل والإكرام شعوراً أكثر من الآخرين. ومع أنّه ظلّ يمدح ويرثي في كلّ مناسبة عرضت فإنّه لم يترک التذمّر والتمرّد حين يجتمع مع أصحابه وأخصّائه. لقد كان الرصافي كالشعراء الآخرين متردّداً بين السلب والإيجاب، يرضى حيناً ويغضب أحياناً لدوافع نفسيّة وظروف طارئة، مستفيداً من الفرص العارضة ناقماً عليها ضائقاً بها ذرعاً في آن واحد.» (بصري، ۱۹۹٤م: ۱۰٤) كانت الأحداث _الّتي لم يشهد لها القرن الماضي

مثيلاً _ تهزّ المجتمع العراقیّ آنذاک وتقتحم نصوص شعرائه وتعرّضها ربّما للمرّة الأولی، لريح عاتية: الانقلاب العثمانیّ، وإعلان الدستور، والحرب العالميّة الأولی، وثورة العشرين، وإقامة الحكم الوطنیّ عام ۱۹۲۱م. «كان شعر الرصافی مشتملاً علی أفكار وموضوعات وهموم تتّصل بالناس: تنبثق منهم وتتّجه إليهم. وكان الناس يقرأون شعره لما فيه من جمال الصياغة أو اللغة، بل لوجاهة تلک الأفكار وانحيازها إلی الناس فی كدحهم اليومیّ وحلمهم بحياة أفضل. إنّه شعر المحتوی النبيل لا الصياغة البهيّة. إنّ الرصافی لاينظر إلی الشعر باعتباره فنًّا أو طريقة خاصّة فی القول، بل مهمّة لخدمة الناس وتوعيتهم.» (هيأة المعجم، ۲۰۰۲م: ۳۵۲)

الرصافی والمفارقة التصويريّة

كانت المفارقة من إحدی الوسائل الفنّيّة التصويريّة التی استعان بها الرصافی لتجسيد أبعاد رؤيته المركّبة لواقعه المعيش وإخراجها من نطاق الذاتيّة المجرّدة إلی نطاق الموضوعيّة الحسّية بالإلحاح علی إبراز التناقضات المختلفة الّتی تخامر طوايا الذات أو تتراءی فی أطراف واقع المعيش لشاعرنا. فی الواقع أنَّ مفارقة الرصافی وليدة موقف نفسیّ وعقلیّ وثقافیّ معيّن، وهی تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية. ويبدو مفهوم المفارقة علی هذه الصورة واضحاً فی قصائد معروف الرصافی حيث نشاهده فی أكثر قصائده منها قصيدة "الحرّيّة فی سياسة المستعمرين" الّتی يقول فيها:

«يا قومُ لا تتَكلّموا   إنَّ الكلامَ محرَّمُ
ناموا ولا تَستيقظوا   ما فازَ إلاّ النوَّمُ
وَتأخَّروا عن كُلِّ ما   يَقضی بأن تَتقدّموا
وَدَعوا التفهُّمَ جانبًا   فَالخيرُ ألاّ تَفهموا
وَتَثبِتُوا فی جَهلِكم   فَالشرُّ أن تَتعلَّموا»

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥۸٤)

تظهر عناصر التضادّ بين أقوال الشاعر والواقع الموجود وتبدو الغفلة المطمئنّة

واضحةً فی أعلی مراتب بین جمهور البلد حیثما یتنبّه الشاعر عن هذا ویظهر العنصر الکومیدیّ واضحاً تتضارب معه العواطف والأفکار فی سخریّة مرّة تثیر الضحک والبکاء إذ إنَّ الصورة تخفی وراءها بشّفافیّةٍ صورة الواقع العربیّ الألیم الّذی یسیطر علی المجتمع العربیّ لأنَّ أهداف المستعمرین وأفکارهم واضحة وهم یتبعون مصالحهم الاستعماریّة وینهبون الملل ویبقون الدمار فی النهایة. ویستخدم الشاعر البناء الدرامیّ القائم علی السرد القصصیّ، وفی لغة الشاعر السهلة المعبّرة عن أعماق المعانی الّتی یرمی إلیها فی نقد الواقع العربیّ، ووصمه بأبشع الألفاظ والصور ووضوح الرموز ونجاحها فی أداء المعنی وتناسق موسیقی القصیدة مع الموضوع خاصّة قافیة القصیدة الّتی جاءت علی حرف المیم الّذی یناسب التفوّه بالعبارات الجوفاء الصارمة القاطعة المعبّرة شکلاً ومضموناً عن الاستبداد والتسلّط. فالشفاه تنطبق مع انتهاء السطر الشعریّ فی شکل یوحی بالقطع فی الأمر، والمضمون یعبّر عن استبداد المستشرقین الغربیّین وهم ینهبون ویسلبون أمم الشرق ونیّاتهم البشعة هذه وهی بیّنة ورغم ذلک لم یرَ الشعب هذه الأعمال وفی نظرتهم أنَّ الغرب ذوالفضل والخیرات ویأتیهم العمران والصلاح، وذلک شؤون متناقضة مع الواقع.

«ویکتمل القول حول هذه القصیدة الممثّلة لمعظم أشعار معروف الرصافی بظهور تقنیّة المفارقة التصویریّة واضحاً فیها، من خلال إبراز الشاعر للتناقض بین طرفین متقابلین یتمثّلان فی الغرب وأعوانه من المستعمرین من جهة والفوز والتقدّم والخیرات من جهة أخری، حیث یستنکر الشاعر هذا التناقض ویدعو قومه إلی النوم وعدم الدفاع عن الحق والتأخّر لأنَّ هذه الأمور تؤدّی إلی الفوز والتقدّم.» (أحمد غنیم، ١٩٩٨م: ٢٣٨)

أنواع المفارقة التصویریّة فی شعر الرصافی

«ویلاحَظ أنَّ "میوک" قد نظر فی تقسیمه لأنواع المفارقة وضحیّتها وجعلها بناءً علی ذلک عدّة أنواع أهمّها المفارقة اللاشخصیّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الکشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسیط، والمفارقة الدرامیّة، ومفارقة الأحداث. حیثما یقسّم علی عشری زاید أنماط المفارقة إلی طبیعة الطرفین

المتناقضين، وجعلها نوعين أساسيين، وهما المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.» (المصدر نفسه: ٢٣٩) ونحن نوضّح فی هذه المقالة أنواع المفارقة فی أشعار معروف الرصافی حسب تقسيماتهما هذه:

المفارقة اللاشخصيّة

«هی طريقة فی اتخاذ المفارقة لاتستند إلی أیّ وزن يمنح لشخصيّة صاحب المفارقة حدثاً يخفی نفسه وراء قناع الكلمات، فكلماته وحدها أو تعارضها مع ما نعرف، تنتج المفارقة، وهو يتميّز عادةً بجفاف أو صرامة فی الأسلوب، وتكون النبرة نبرة متكلّم عاقل ينطلق علی رسله متواضع غير عاطفیّ.» (المصدر نفسه: ٢٣٩) عندما يستتر صاحب المفارقة خلف قناع كلماته المعارضة للواقع المألوف، نری هذا النوع من المفارقة كثيراً فی أشعار الرصافی ويلبس الشاعر قناعاً ويخفی وراءه ويودع لكلماته المتناقضة مع الواقع يكشف ما يصوّره من المفارقات ومن ذلک قوله فی قصيدة "الوزارة المذنبة":

«أهلَ بغدادَ أفيقوا   مِن كری هذی الغَراره
إنَّ ديکَ الدهرِ قَد   باضَ بِبغدادَ وزاره
شأنُها شأنٌ عجيبٌ   قَصَّرت عنه العباره
هی للجاهلِ عزٌّ   ولذی العلم حقاره
ملکَ البدو بها الأمرَ   علی أهلِ الحضارةِ
كم لها مِن هَفواتٍ   تسلُب الطودَ وقارة
فكأنَّ الحكمَ والعدلَ   بها قطٌّ وفارَة
وَوزيرٌ مُلحق كالذ   يلِ فی عَجز الحمارة
أنتمُ الأصنامُ لولا   نزقاتٌ مستطاره»[١]

(الرصافی، ٢٠٠٦م: ٦٠٥)

عنوان القصيدة يبيّن لنا أنّه ربّما توجد فی الشعر المفارقة حيث نشاهد أنَّ التضادّ بين

---

١. الكری: النُّعاس / الغرارة: الغفلة وقلّة الفطنة للشرّ / الطود: الجبل العظيم / نزقات: العجلة فی الجهل والحُمق.

المظهر والمخبر كصفة أساسـية في المفارقة ومنها التناقض في صورة الوزير وهي لدى الجاهل عزّ ولدى العالم حقارة، وهو ملک البدو والأمر بها على أهل الحضارة، والحكم والعدل هما من صفات رئيسـيّة والواقع أنّهما كالقطّ والفأرة لدى الوزير. يظهر التضادّ والسخريّة بشكل واضح بين تمام أجزائه إلى أن يوضح الشاعر هذا الوزير كالذَنَب وهو منفعل ليس له أثر وإرادة. وصور المفارقة صارخة والشـاعر يخفي نفسـه وراء جملات والكلمات المتناقضة تخرج من فمه وتكشف ما يصورّه من مفارقات.

من نماذج أخرى في هذا النوع من المفارقة قصيدة "الحرّيّة في سياسة المستعمرين" الّتي يقول فيها:

«فارضوا بحُكم الدهرِ   مَهما كان فيـه تَحَكُمُ
وَإذا ظُلمتُم فَاضحَكوا   طَربًـا ولاتَتَظلمـوا
وَإذا أَهَنتم فَاشـكروا   وَإذا لُطِمتُم فَابسـموا
إن قيلَ هـذا شَهدُكم   مـرٌّ، فقولـوا: عَلقـمُ
أَو قيـلَ إنَّ بلادكـم   يا قومُ سـوف تُقسَّم
فَتحمَّدوا وتَشـكروا   وَتَرنّحـوا، وَتَرنَّموا»[١]

(المصدر نفسه: ٥٨٤)

فقد صوّر الشـاعر في هذه الأبيات، المفارقة بشـكل جيّد لقد لبس الرصافي قناعاً ويخفي نفسه وراء الكلمات وترک لكلماته المتناقضة مع الواقع أن تكشف عمّا يصوّره من مفارقات. وكان الرصافي يُرينا التضادّ بين المظهر والمخبر وهو ميزة رئيسيّة في المفارقة ومنها التناقض بين الشـكر تجاه الإهانة والابتسـام تجاه اللطم وشـهدكم مرّ. والمفارقة بين أجزاء الشـعر واضحة حيث يهتمّ الشاعر أن يهيّج عواطف شعب العراق بالسخريّة المريـرة والتناقض الصارخ بينهم والواقع العربيّ وهذه الكلمات المتناقضة تكشـف ما يصوّره من المفارقات ويبقى أعمق أثر في الكلام ويبدو واضحاً أنَّ الشـاعر يسـعى أن يبقى في ذهن المتلقّي أكثر من الصورة للواقع، التناقض مع الإعلام والتصريحات القائمة على الادّعاء.

١. عَلقم: الحنظل،كلّ شيء مرّ.

مفارقة الاستخفاف بالذات

«هـــی طریقة فی اتخاذ المفارقة التصویریّة، یلبس فیها صاحب المفارقة قناعًا ذا أثر إیجابیّ فی هیأة تقمّص شخصیّة، حیث یحمل نفسه إلی المسرح فی شخص امرئ جاهل، وســـریع التصدیق، وجادّ، ومفرط فی الحماس، یعمل علی التقلیل من قدر نفسه مستغلاًّ ما یعطیه من انطباع عن نفســـه لیکون جزءًا من وسیلة المفارقة.» (أحمد غنیم، ۱۹۹۸م: ۲٤۱) وقد وظّف الشاعر هذه الطریقة فی التصویر عدّة مرّات، منها قوله فی قصیدة "یا محبّ الشرق":

«یا مُحبَّ الشــرقِ أهلاً　　بــکَ یا مســترِ کِراین[1]
مرحبــاً　بالزائرِالمشـــ　　ـــهـورِ فــی کلِّ المدائن
مَرحبًــا بالقادمِ المشـــ　　ـــکور فی هذی المواطن
فَضلُکم بادٍ لی الشــرقُ　　وشکرُ الشــرقِ عالِن»

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

فی هذه القصیدة یخفی الشاعر نفسه وراء قناع الکلمات ویصوّر صاحب المفارقة أی الرصافی نفسه فی شخص ساذج، وسریع التصدیق، مقلّلاً من قدر نفسه وقومه، وهناک یوصل نفسه إلی أعلی مراتب الجهل والإفراط فی السذاجة وتبدو الحیرة والدهشة لمن قرأ شــعره وهذه السذاجة تنتج المفارقة وتکشف فظاعة الواقع العربیّ وهولاء الرؤساء یخضعون لعملیّة اســتعمار واستثمار بلادهم والرصافی یخطب الشخص الغربیّ "کراین" بالسخریّة المرّة بأنَّ زیارته بلاد العراق تحتوی الفضل والتقدّم، ویرحّب بِوروده الرصافیُ حــین قدوم هذا المموَّل الأمریکی حیث وضعه شــخصاً ســاذجاً وکلّمــا یقوله یؤیّدها ویقلّل قدر نفســه وشــعبه کأنَّهم راضٍ بهذا الاستعمار والاســتثمار وهم شاکرون تجاه المستعمرین. هذه القصیدة نموذج بارز لروح الرصافی المضادةّ للاستعمار وهو یعتقد بأنَّ هــذا الأیاب والذهاب من جانب المموّلین الأمریکیّین لا جدوی فیه للشــعب العراقی، وفی نظرته التملّق والریاء أبشــع الأعمال من جانب الأشخاص الّذین یسلکون معهم.

۱. کراین: «هو المموَّل الأمریکی الشــهیر الّذی عندما جاء إلی العراق ســـنة ۱۹۲۹م. قام السلطات بحفلة وروده.» (الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

وأقوال الرصافي هذه يبدى فظاعة المفارقة بين كلمات القصيدة والشــاعر يحسب نفسه شخصًا ساذجًا سريع التصديق كإنسان كلّ ما يقوله يقبله.

مفارقة التنافر البسيط

«تعتمــد هــذه المفارقة على وجود تجاور شــديد بين قولــين متناقضين، أو صورتين متنافرتين من غير تعليق، وقد برع الشاعر فى توظيف هذه المفارقة فى أكثر من موضع فــى قصائده، والرصافى يصوّر هذا المفارقة بســذاجة عندمــا يقرأ القارئ يفهم غرض الشــاعر منه وإنَّ الشــاعر يجسّــد التناقض والتنافر بين الكلمات بالعبــارات القليلة والبسيطة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲٤٥) من ذلک قوله فى قصيدة "الطفل الملتحى":

«معــارفُ بغدادَ قَــد جاءَها مديرٌ مِن الطيشِ فى مســرحِ
حمــارٌ وَلكنّــه ناطــقٌ وَطفــلٌ ولكنَــه مُلتحــى
فيــا أيُّها العلم عنهــا اِرتَحِل وَيا أيُّها الجهل فيها اِسلَح»[1]

(الرصافى، ۲۰۰٦م: ۷۱۳)

صوّر الشاعر التناقض بين معارف بغداد ومعالمها وإدارة أمور الشعب والبلاد حيث يتمّ أعماله دون التعقّل والفكر، ويسخر من إلقاء المحاضرات الّتى تدلى بين الشعب حتى يشــبهه بالحمار ليُرى بأنَّه لم يهتمّ بكلامه. وفى البيت الأخير يتمّ الدعاء لمعارف بغداد وهو ينشأ من أعمال غير واعية وعلم، حيث يطلب الله ارتحال واجتناب العلم من هذا المعالم وإقبالهم على الجهل. وهذا التنافر واضح بين قولين متناقضين.

المفارقة الدراميّة

ولما كانت المفارقة الدراميّة تشــكل عمود المســرح فهذا لا يعنــى اقتصارها على الجانب الدراميّ فحســب، فهى قد ترد فى الملحمة والشعر القصصيّ، وتقوم على جهل الضحيّــة بالموقــف الّذى هى فيه، وتبدو المفارقة الدراميّة أبلــغ أثراً إذا ما كان كلّ من المتلقّــى "الجمهور والقارئ"، وشــخص آخر فــى التمثيليّة أو القصّــة على وعى بجهل

۱. معــارف: «مؤلف يتناول لبحث فيــه كلّ العلوم والفنون بطريقة منهجيّــة، وزارة التعليم والتربية.» (معلوف، ۱۳۸٦: مادة عرف)/ الطيش: خفّة العقل/ ملتحى: شَعر الخدَّين والذقن.

الضحيّة غير الواعية لما يصدر عنها من كلمات تناسب الموقف الحقيقیّ الّذی لا يعين، وهذا اللون من المفارقة ندركه فی المغزی القصصیّ الدرامیّ الّذی وظّفه الرصافی فی قصيدة "إيقاظ الرقود" الّتی يقول فيها:

«أَلا يا أَيُّها الملكُ المفدّی

أَنِم عن أَن تسوسَ الملک طرفا   أَقِم ما تَشتهی زمراً وعزفا
أَطِل نكرَ الرعية، خلِّ عُرفا   سُم البلدانَ مَهما شئتَ خَسفا

وأَرسِل مَن تشاء إِلی اللحودِ

فَدَتک الناسُ من ملکٍ مطاعِ   أَبِن ما شئتَ مِن طُرُق ابتداعِ
وَلا تخَش الإِلهَ ولا تُراعِ   فهل هذی البلادُ سِوی ضَياعِ

ملكت، أَو العبادُ سوی عَبيدِ؟

تَنعّم فی قصورِک غير دار   أَ عاشَ الناسُ أَم هُم فی بَوارِ
فإِنَّک لَن تطالب باعتذارِ   وَهَب أَنَّ الممالکَ فی دمارِ

أَ ليس بناءُ (يلدز) بالمشيدِ؟

جميعُ ملوکِ هذی الأرضِ فُلکٌ   وأَنت البحرُ فيک ندیً وهُلکُ
فأَنّی يَبلغوک وَذاکَ إِفکٌ   لَئِن وهبوا النقودَ فأَنتَ ملکُ

وَهوبٌ لِلبلادِ ولِلنقودِ»

(المصدر نفسه: ۱۷۷)

والمتهم الضحیّ هنا هو شعب العراق وهم لايدرون سبب هذا الدمار وانتداب بلدهم، والملک يقوم بما يشتهی من زمر وعزف، وسيامة الخسف إلی الشعب، وقتل الشعب أيّهم يطلب الملک، والشاعر يعدّ جمهور العراق عبيداً وعيشهم فی بوار وهلاكة، وعندما البلد فی الدمار وضيق، ملک يبنی لنفسه القصر الشامخ ووهوب من البلاد ونقود الحكومة.كلّ هذه المفارقات سلسلة من الأحداث الدراميّة الّتی تحدث فی هذا المسرح القصصیّ. وشاعرنا طوال هذه القصيدة يقوم بالهزء والسخريّة ويسأل الملک بالتهكّم: أليس بناء يلدز بالمشيّد؟ الرصافی يصوّر فی ذهن المخاطب عدّة من المفارقات المتتالية الدراميّة ليوقع أثراً عميقاً فی المخاطب.

المفارقة ذات الطرفين المعاصرين

لهذا الشكل من أشكال المفارقة نمطان أساسيّان، يقابل كلّ منهما الآخر في الأسلوب، حيث يصوّر في هذه المفارقة التصويريّة التناقض بين طرفين معاصرين وتنقسم إلى نمطين أساسيّين حيث يفرقان من جهة عناصرهما الجزئيّة والكلّيّة.

النمط الأوّل

«هذا نمط يضع الشاعر فيه الطرف الأول مكتملاً بكلّ عناصره ومقوّماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضًا بكلّ عناصره ومقوّماته، وفي أثناء المقابلة بينهما تؤثّر المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً.» (عشري زايد، ۲۰۰۸م:۱۳۳) وقد وظّف الشاعر هذا الشكل من أشكال المفارقة في عدّة قصائد، منها قصيدة "نحنِ في بغداد" الّتي يقول فيها:

«أيـا سـائلاً عَنّـا ببغـدادَ إنّنا بهائمُ في بغـدادَ أَعوزها النَبتُ
علَت أمّةُ الغربِ السماءَ وأَشرقَت علينـا فظَلنا نَنظرُ القومَ من تحتُ
وَهُم ركَضوا خيلَ المساعي وَقد كَبا بنا فَرسٌ عن مقنَب السعي مُنبَتُّ
فنَحنُ أنـاسٌ لم نَزل فـي بَطالةٍ كأنّـا يهـودٌ كلُّ أيّامنـا سَـبتُ
خَضَعنـا لِحـكّام تجـور وَقَد حَلا بأفواهِها مِن مالِنا مَأكل سُحتُ»[1]

(الرصافي، ۲۰۰۶م: ۲۲٦)

يقابل الشاعر حالتين معاصرتين من حالات التعامل بين شعب العراق والغربيّين، الحالة الأولى في شعب العراق حيث شبّه الشاعر نفسه وشعبه بالبهائم في بغداد أعوزها النبت، وشعب العراق في بطالة دائمًا ومازالوا يعيشون معيشة المظلومين، والشاعر يرى الشعب في الذلّ والهوان، والحالة الثانية لدى الغربيّين وهم أصحاب المنزلة والمقام كأنّهم نور في السماء وأشرقوا على الشعب ويركضون خيل المساعي وهم حكّام وقد بدأ أكل أموالنا في أفواههم حلوًا. ويصوّر الشاعر المفارقة بين الطرفين المعاصرين واضحًا وبالسخريّة المرّة حيث يعدّ الشعب العراقيّ يهودًا ولديهم يوم السبت عطلة وفي

۱. أعوزها: احتاج إليها فلم يقدر عليها/ ركض: عدا/ مساعي: ج مسعى: المكرمة/كبا: زلّ وعثر/ المقنب: جماعة من الخيل تجتمع للغارة/ السُحت: الحرام.

نظرته كلّ أيّام شعب العراق فى العطلة وليس لهم عمل وإقدام ولم ينهضوا أمام الظلم الّذى يتمّ من جانب الغربيّين. يشاهد الشاعر كلّ هذه الأعمال الفظيعة الّتى تقبل عليهم من أجل الإهمال والبطالة. وهذا التناقض والسخريّة يبقى أعمق أثر فى المفارقة.

النمط الثانى

«أمّا النمط الثانى من نمطى المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فإنّ الشاعر لا يجعل فيه كلاًّ من الطرفين متكاملاً فى مقابل الآخر، وإنّما يفتّت كلّ منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئيّة التفصيليّة، ثم يضع كلّ عنصر منها فى مقابل ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، حيث تصبح المفارقة فى نهاية الأمر مجموعة من المفارقات الجزئيّة.» (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ١٣٦) وقد وظّف معروف الرصافى هذا الشكل فى عدّة قصائد، منها قصيدة "وما المرء إلاّ بيت شعر" الّتى يقول فيها:

«تُنظِمُنا الأيّامُ شعراً وإنّما تردُّ المنايا ما نَظمنَ إلى نثرِ
غمنّا طويلُ البحرِ مُسهَبُ عمره وَمنّا قصيرُ البحرِ مختصرُ العمرِ
وَهذا مديحٌ صِيغَ من أَطيبِ الثنا وَذاكَ هجاءٌ صِيغَ مِن منطقِ هُجرِ
رَضيتُم بأكفانِ البلى حُللاً لَكم وَكُنتم أُولى الديباجِ وَالحللِ الحمرِ»[١]

(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٣٢)[١]

قد صوّر الشاعر فيها طرفين معاصرين ويفتّت إلى مجموعة من العناصر، وجعل كلّ عنصر منها تجاه العنصر المقابل، وقد جعل الإنسان الطويل البحر إزاء الإنسان القصير البحر، ومسهب العمر يقابله بمختصر العمر، والمديح تجاه الهجاء، والشاعر يجعل الثناء الأطيب مقابل منطق الهُجر. المفارقة توجد من الجزئين المعاصرين وكلّ من طرفى المفارقة يُجعل تجاه الآخر من المفارقة. وفى الأبيات الأخيرة يخاطب الشاعر سكّان بطن الأرض وهم يموتون بأنّ أكفان البلاء والمصيبة الّتى رضيتم بها حُللاً لكم وكذلك إيذاء من جانب الحشايا المروحة، كلّها يشمل على سخريّة مرّة ويؤتى المفارقة أعمق أثر. ويلاحظ أنّ الشاعر قد أبرز التناقض على مستويين، تمّ أولاً على مستوى جزئيات

١. مُسهَب: مبسوط ومملوء من التفصيل/ الهُجر: القبيح من الكلام.

كلّ مــن الطرفين، وتحقّق بعــد ذلک من خلال الجمع بين هذه الجزئيات على مســتوى القصيدة التى تتألف منها، وبذلک قد رســخ معــنى المفارقة فى وجدان المتلقّى أكثر من مرّةٍ ممّا زاد هذا المعنى عمقا ووضوحا.

المفارقة ذات المعطيات التراثيّة

«شاع فى شــعرنا العربىّ الحديث فى المرحلة الأخيرة بناء المفارقة التصويريّة عن طريــق اســتخدام بعض معطيات التراث لإبــراز التناقض بينها وبــين بعض الأوضاع المعاصرة. المفارقة التصويريّة ذات المعطيات التراثيّة تقنيّة فنّيّة تقوم على إبراز التناقض بــين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضاع المعاصرة، وهى تقوم على أنماط ثلاثة، منهــا المفارقة ذات الطرف التراثىّ الواحد والمفارقة ذات الطرفين التراثيّين، والمفارقة المبنيّة على النص التراثىّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۵۳)

النمط الأوّل

«فى المفارقة ذات الطرف التراثىّ الواحد يقابل الشاعر بين الطرف التراثىّ والطرف الآخر المعاصر.» (عشرى زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۸) ومن ذلک قصيدة "الفقر والسقام" الّتى يقول فيها:

فاستَمرَّت حتى الصَباح تُوالى زَفرات بنارِهــا القلب صَالِ
فأَتاهــا وَدَمعُها فــى انهمالِ بعضُ جاراتِها وَبعضُ رجالِ
مِن صعاليک أهل ذاک الجناب
وَقفــوا موقفًا بِــه الفقر ألَقى منه ثقلاً به المعيشــة تشقى...
أَيُّهــا الواقفــونَ لا تَهمــلوه دونَكم أَدمُعى بها فأَغسلوه...
جادَ شخصٌ عليه بعدَ سؤالِ بريــالٍ وزادَ نصــف ريــال

(الرصافى، ۲۰۰٦م: ۱٥۲)

إنَّ الشــاعر يصــوّر حالة جارات فاطمة وهنّ يســكبن من أعينهــنّ الدموع لأجل المصاحبــة بفاطمة وهذه الصــورة فى عصرنا المدنــىّ، ويصوّر الطــرف المقابل كحالة الصعاليک فى الجاهليّة وهم لصوص ذوو العدو السريع فى الصحارى، ويصرّح الشاعر

بهـذا التناقض وقد وظّفها ليعطی بعداً أعمق فـی المفارقة بين الحالتين، وهو يركّز على أنَّ الشاعر يقوم بسخريّة مرّة فيخاطب جاراتها من الرجال بالصعاليک لأنَّهم ينتظرون لأجل نهب وسـلب أموالها ويعتبرهم الجناب والمحـترم بالتضادّ والتناقض مع ما نعرفه منهم، وهكذا تتشكّل المفارقة بين الطرفين التراثیّ والمعاصر. يقوم الشاعر بتعليق ساخر مرّ فی البيت الأخير بجود السـائل منه بالنقود البخسة بعد الإجابة من جانب الشخص الذی يموت.

النمط الثانی

«تتمّ عمليّـة المفارقة التصويريّة ذات الطرفين التراثيّين على مسـتويين، حيث تتمّ أولـاً بين هذين الطرفين من جهة وثانياً بين الدلالة التراثيّة لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزيّة من جهة أخرى، وبذلک تزداد المفارقة المزدوجة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲٦۱)
ومن ذلک قصيدة "محاسن الطبيعة" الّتی يقول فيها:

«وَقفتُ وَالريحَ سَرَت سَجسَجًا   وقفةَ مبهوتٍ على السـاحلِ
أَنظُـرُ ما فيـه يحـارُ الحِجا   فی الكونِ مِن عالٍ ومِن سافلِ
يا مَنظراً أَضحکَ ثغرَ الدجی   وَرَدَ سـحبانُ إلـى باقـلِ
مـا أنـتَ إلاّ صحـفٌ عاليه   كَم حارَ فی حكمتِها مِن حكيم
إذا وَعَتهـا أذنٌ واعيـه   فقَد وَعَت خيرَ كتاب كريم»[۱]

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ۳٥۱)

المقابلة تتمّ فی المسـتوى الأوَّل بين طرفين متناقضين هما سحبان وباقل، وباقل هو الصورة الصارخة للإنسـان الأحمق ويرمز الشـاعر به إلى أمـراء ووزراء الحكومة فی بلاده، وسـحبان هو الصورة الكبيرة والقيّمة للإنسـان العالم والبليغ الّذی ليس له مقام ومنزلـة، وهذه المقابلة بين الطرفين التراثيّين تسـتدعی العديد مـن الأحداث والصور فی ذهن المتلقّی، فهما طرفان غنيّان بالإيحاءات والإشـارات. ويعطی الشاعر شخصية بأقـل ملامـح مدلول رمزیّ معاصر، وهـو أمراء ومعالم الحكومـة الّذين ليس لهم علم

۱. السجسج: ليّنة الهواء المعتدلة/ الحجی: العقل/ الثغر: كلّ فُرجَةٍ فی جبلٍ أو وادٍ.

ووعى وهذا خلاف الأمر بالنسبة اليهم، ويرتبط بين الطرفين التراثيّين والطرف المعاصر بالمكان الّذى هو فى أسفل الكون، ويصل بذلک إلى المقابلة فى المستوى الثانى بين الأطراف التراثيّة مِن جهة والأطراف المعاصرة مِن جهة أخرى، وهذا الأمر يزيد المفارقة عمقها وأثرها ويحسّ المخاطب بقوة المفارقة فظاعةً.

النمط الثالث

«تعتمد المفارقة المبنيّة على نصّ تراثيّ على تحوير الشاعر فى النصّ المقتبس أو المضمون رغبةً فى توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثيّة للنصّ الّذى ارتبط به وجدان المتلقّى. ومن خلال المقابلة بين المدلولين التراثيّ والمعاصر تنتج المفارقة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٦٢) ومن ذلک تحوير الشاعر لأبيات "السجن فِي بغداد" حيث يقول:

«سَكنَّا وَلم يَسكن حَراکُ التَبدُّدِ   مَواطن فيها اليوم أيمنُ مِن غَدِ
عَفا رسمُ مغنى العزِّ مِنها كماعَفَت   "لِخولةَ أطلالٌ بِبُرقةِ ثهمد"
بلادٌ أَناخَ الذلّ فيها بِكَلكَلٍ   على كلِّ مَفتولِ السَّبالتين أَصيدِ»[١]
(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٨١)

يصف الشاعر الحالة الفظيعة فى سجون العراق من خلال استدعاء النص التراثيّ المشهور لطرفة بن العبد ويذكّرنا الشاعر الرسوم والأطلال الدارسة ويجسّد الأوضاع الفجيعة فى سجون بغداد وإنَّما يعتمد على تحوير النصّ التراثيّ لتصبح "الرسوم والأطلال" رسم مغنى العزّ، وتصبح الديار بلادًا، وتصبح الناقة فيها بكلكل الذلّ فيها بكلكل، وبذلک تتحوّل صورة الديار المحبوبة فى الشعر الجاهليّ مع ما نعرفه من أطلال وما حوله إلى هذه الصورة الرديئة من الذلّ والهوان. حيث نرى الشاعر يؤتى المظاهر القديمة من أطلال حيث يقول "لخولة أطلال ببرقة وثهمد" وعليه أن يقول إنّ للسجناء مكاناً فى بغداد أو مكاناً آخر فى العراق ويؤتيه عوضاً منه.

ويشير الشاعر فى كلّ من هذه الأبيات إلى سخريّة مريرة ويعتقد أنَّ موطنه هذا فى السجن آمن من موقعه الماضى، ومكانته الجديدة مطمئنّة وفى هذه العزّة والكرامة

١. الحَراک: الحركة/ أيمن: ذهب به ذات اليمين/ عفا: دَرَس/ أناخ: أنزل به شدائد/ الكَلكَل: الصدر/ المفتول: المبرم.

دارسة ويسيطر الذلّ والعار عليه. وهكذا تتحقّق المفارقة من خلال التناقض الفظيع بين مدلول النص التراثيّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه. ومن نماذج هذه المفارقة التراثيّة ذلک التحوير الزاخر فی قصيدة "السجن فی بغداد" الّتی يقول فيها:

«تَراهُم نهارَ الصيفِ سفعاً كأنّهم أثافیُ أَصلاهَا الطُهاةُ بموقِدِ
وجوهٌ عليها للشحوبِ ملامحٌ تلوحُ كباقی الوشمِ فی ظاهرِ اليدِ»[١]

(المصدر نفسه: ٨٤)

يصوّر الشاعر فيها سجناء بغداد وحياتهم المظلمة والسوداء حيث يأتی بأبيات لزهير بن أبی سلمی لاستدعاء النصّ التراثیّ المشهور فی وصف ديار المحبوبة الّذی يعبّر عن دارها مع الأطلال والآثار الباقية من أثفيتها ونؤيها. والشاعر يعتمد علی تحوير النصّ التراثيّ لتصبح جسومهم السوداء "سُفعاً"، وتصبح وجوههم من أجل الوقوف تجاه الشمس سوداء «كأنّهم أثافیُّ أَصلاها الطُهاةُ بموقِدِ»، وتصبح «مثل بقاء الخطوط السوداء علی القرطاس» تلوح كباقی الوشم فی ظاهر اليد. وبذلک تتغيّر صورة ديار المحبوبة مع أطلالها وكلّ هذا تذكر الخواطر الجميلة للشاعر الجاهلیّ وهی تعيش فی هذه الأماكن وكلّ هذه الصور تبدّل إلی الصورة المروعة والمخيفة من صور سجناء بغداد وهكذا توجد المفارقة بين التناقض الواضح بين مدلول النصّ التراثیّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه.

النتيجة

نلخّص ممّا تقدّم أنّ المفارقة التصويريّة عند معروف الرصافی تتشكّل من التجارب الحياتيّة والصراعات السياسيّة الّتی يشارک فيها وهو يری لنفسه تجاه بلاد العراق دوراً هامًّا وهو إيجاد الصحوة الشعبيّة إزاء المستعمرين ومن هذا المنطلق يستفيد الرصافی من هذا العنصر الفنّی لينقل إلی الشعب مضامينه ضدّ الإستعمارية فی عهد العثمانی بشكل السخريّة والتناقض. قد تبيّن من دراسة هذا التقنيّة من تقنيّات القصيدة الحديثة،

١. السُفع: السواد أشرب بالحمرة/ أثافی: ج أثفيّة: حجارة توضع القدر عليها/ أصلی: احترق بها/ الطهاة: ج الطاهی: الطبّاخ/ الشحوب: تغيّر اللون.

مـدی وغنی وروعة ما يحاول معروف الرصافی أن يوفّره لتجربته الشـعريّة من أدوات فنّيّة لا مدی لقدرتها علی الإيحاء والتصوير. وقد نمت هذه الظاهرة فی شعره فهی ظاهرة فنّيّة فی لغة القصيدة الحديثة يسـتخدمها الرصافی لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وكذلک من نتائجه:

– المفارقة التصويريّة فنّ يسـتخدمه الشـاعر المعاصر لإبـراز التناقض بين طرفين متقابلـين بينهمـا نوع من التناقض وتشـمل تعريفـات مثل أن يقول المـرء عكس ما يعنی، والهزوء والسـخريّة. وتنقسـم المفارقة التصويريّة إلی أقسام مختلفة وهی المفارقة اللاشخصيّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسيط، والمفارقة الدراميّة، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.

–كان الرصافی يسـتخدم هذا العنصر الفنیّ فی أشعاره بأشكال متعدّدة لتصبح هذه السـمة الأسلوبيّة أسًّا قارًّا فی كينونته النفسيّة والثقافيّة ورؤيته لواقعه المعيش، ووسيلة إيحائيّة لأبعاد تجربته الشعريّة.

– معروف الرصافی يستعين من هذا التقنيّة الفنّية لإبراز هواجس نفسه وآماله وفی هذا السـبيل يتمتّع من الوسـائل التعبيريّة الخاصّة وهی المفارقة التصويريّة الّتی تدور دوراً هامًّا لإيصال الرصافی إلی غاياته.

المصادر والمراجع

أحمدغنيـم، كمال. (۱۹۹۸م). عناصر الإبداع الفنّیّ فی شـعر أحمد مطـر. الطبعة الأولی. القاهرة: مكتبة مدبولی.

بصری، مـير. (۱۹۹٤م). أعلام الأدب فی العراق الحديث. المجلـد الأول. الطبعة الأولی. بغداد: دار الحكمة.

الجرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۹٤م). دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا. الطبعة الأولی. بيروت: دار المعرفة.

الجوهری، الإمام إسماعيل بن حماد. (۲۰۰٥م). معجم الصحاح. بيروت: دار المعرفة.

الجيوسـی، سـلمی الخضراء. (۲۰۰۷م). الاتّجاهات والحركات فی الشعر العربیّ الحديث. الطبعة الأولی. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

الحسـناوی، عامر صلال. (۲۰۱۱م). «المفارقة التصويريّة فی شعر مهيار الديلمیّ». العراق: مجلة

ذی قار. المجلد الأول. العدد٤.

الذبیانی، مساعد بن سعد بن ضحیان. (١٤٣١ق). السخریّة فی الشعر عبدالله البردّونی. المملكة العربیة السعودیة: جامعة أمّ القری. بحث تكمیلی لنیل درجة الماجستیر فی الأدب.

الرصافی، معروف. (٢٠٠٦م). الأعمال الشعریّة الكاملة لمعروف الرصافی. الطبعة الأولی. بیروت: دارالعودة.

شمادة علی، عاصم. (٢٠١١م). «المفارقة اللغويّة فی معهود الخطاب العربی، دراسة فی بنیة الدلالة». مجلّة الجامعة الإسلامیة العالمیة بمالیزیا. العدد١٠.

عباس، أرشد یوسف. (٢٠١١م). «مفارقة العنوان فی قصص زكریا تامر». العراق: مجلّة جامعة كركوك للدراسات الإنسانیّة. المجلد السادس. العدد٢.

عشری زاید، علی. (٢٠٠٨م). عن بناء القصیدة العربیّة الحدیثة. الطبعة الأولی. القاهرة: مكتبة الآداب.

علی، نجاة.(٢٠٠٩م). «مفهوم المفارقة فی النقد الغربیّ». عمان: مجلة نزوی. العدد ٥٣.

كالین موكه، داگلاس. (١٣٨٩ق). آیرونی. ترجمة: حسن افشار. الطبعة الأولی. طهران: نشر مركز.

معلوف، لویس. (١٣٨٦ق). المنجد فی اللغة. الطبعة الثالثة. قم: دار العلم.

هیأة المعجم. (٢٠٠٢م). معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین. المجلد السادس. الطبعة الثانیة. كویت: مؤسسة جائزة عبد العزیز سعود البابطین للإبداع الشعریّ.

Hornby, oxford advanced learners dictionary, tehran: daneshpazhoh.

MueckeD.C. (1982), irony and the ironic, london and new york: Methuen.

Rasmussen, joel. (2005), between irony and witness. new york: t&kclark.